



---

ARTIGOS - ARTICLES

---

**Regina Silveira e Julio Plaza:  
agentes da arte conceitual brasileira**

Daniela Maura Ribeiro<sup>1</sup>

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp  
[ribeiro.danimaura@gmail.com](mailto:ribeiro.danimaura@gmail.com)

Como citar este artigo: RIBEIRO, D. M. “Regina Silveira e Julio Plaza: agentes da arte conceitual brasileira”, *Intelligere, Revista de História Intelectual*, nº11, pp. 111-156. 2021. Disponível em <<http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa-

**Resumo:** Regina Silveira e Julio Plaza atuaram intensamente no ambiente das artes nos anos 1970, contribuindo para o estabelecimento e o debate sobre a Arte Conceitual, no Brasil. Seu pensamento trouxe fundamentação teórica; sua produção materializou e difundiu ideias; a docência ampliou as discussões sobre o fazer artístico junto às novas gerações. Este artigo decorre de minha pesquisa de pós-doutorado homônima, a qual parte da premissa de que Silveira e Plaza são agentes da arte conceitual brasileira, levando-se em conta as especificidades de suas atuações, individualmente, inclusive nas propostas que cada um desenvolveu para as aulas que ministraram primeiro em Porto Rico e depois no Brasil, assim como as obras que fizeram em parceria ou organizaram em conjunto. O panorama a ser tratado abrange desde a edição de álbuns de serigrafia, livros de artista – como *Poemobiles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Reduchamp* (1976), de Julio Plaza em parceria com o poeta Augusto de Campos –, a organização e participação em eventos de Arte Postal e em exposições no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, durante a gestão de Walter Zanini, até a realização de obras em videoarte, buscando demonstrar o lugar, o papel, as atividades e as redes que ambos criaram e constituíram.

---

<sup>1</sup>Daniela Maura Ribeiro é pós-doutoranda no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - Unesp, campus de São Paulo, doutora em História Social pela FFLCH-USP (2015), mestre em Artes, na linha de pesquisa História da Arte, pela ECA-USP (2006). Integra como pesquisadora o Grupo de Pesquisa “Arte Construtiva Brasileira e Poéticas da Visualidade”, coordenado pelo Prof. Dr. Omar Khouri, junto ao Instituto de Artes da Unesp. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4069770083514725>

**Palavras-chave:** Arte Conceitual Brasileira; Regina Silveira; Julio Plaza; Arte Postal; Livro de artista; Videoarte.

### *Regina Silveira and Julio Plaza: agents of Brazilian conceptual art*

**Abstract:** Regina Silveira and Julio Plaza worked intensely in the artistic environment during the 1970s, contributing to the establishment and debate on Conceptual Art in Brazil. Their reasoning brought theoretical foundation; their production materialized and disseminated ideas; their teaching broadened discussions about artistic making for new generations. This article stems from my postdoctoral research, which is based on the premise that Silveira and Plaza are agents of Brazilian conceptual art, considering the specificities of their actions, individually, including in the proposals that each one developed for classes that they taught first in Puerto Rico and then in Brazil, as well as works that they acted in partnership or organized together. The panorama to be addressed ranges from the edition of serigraphy albums, artist books—such as *Poemobiles* (1974), *Caixa Preta* (1975), and *Reduchamp* (1976), by Julio Plaza, in partnership with poet Augusto de Campos—, and the organization and participation of Mail Art events and exhibitions at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, during the management of Walter Zanini, until the realization of videoart works, seeking to show the place, the role, the activities and the networks that both created and constituted.

**Keywords:** Brazilian Conceptual Art; Regina Silveira; Julio Plaza; Mail Art; Artist's Book; Videoart.

### **Apresentação**

Haveria muito a se falar sobre Arte Conceitual e as suas origens, mas aqui nos concentraremos em algumas de suas estratégias:

Arte Conceitual dirige-se para além de formas materiais ou técnicas. É sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.

A preponderância da ideia, a transitoriedade dos meios e a precariedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias. (FREIRE, 2006, p.10)

Não mais o objeto de arte – a pintura, a escultura, o desenho – e sim a ideia como “a máquina que faz a arte”<sup>2</sup>. O processo de pensamento é enfatizado em detrimento da materialidade física do objeto (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151)<sup>3</sup>.

As ações marginais ao mercado de arte tradicional, fora do circuito das galerias, como o envio, por correio (Arte Postal), de obras feitas em materiais precários e transitórios, como o xerox, o offset, o cartão-postal, a fotografia. Aliás, a fotografia é empregada de várias maneiras na arte conceitual<sup>4</sup>, uma delas apropriada – da mídia impressa, por exemplo –, e utilizada em serigrafias, remetendo à Pop Art.

A realização de livros de artista, por vezes enviados por correio, a parceria com poetas e com o universo da poesia visual, na participação com obras e manifestos em revistas. A filosofia e a semiótica “como um universo interdisciplinar a partir do qual se organiza a arte, incluindo-se também as teorias da comunicação”, conforme o próprio Julio Plaza<sup>5</sup>. O museu como palco de experimentações, de artistas conceituais, e não de exibição do objeto de arte tradicional, em um espaço intocável. A utilização do vídeo como forma de arte.

Some-se a isso a docência como maneira de transmissão de um pensamento conceitual, focado no incentivo a pensar e fazer arte.

Vamos às atuações de Regina Silveira e Julio Plaza nesse contexto – dois artistas com raiz no pleno domínio das técnicas tradicionais, como será visto no tópico “Transição”, a seguir, a ponto de subvertê-las e trabalhar com a

---

<sup>2</sup> Sol LeWitt no seu texto **Parágrafos sobre arte conceitual**: “Na arte conceitual, a ideia de conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma de Arte Conceitual, isso significa que todo planejamento e tomadas de decisões são feitos de antemão, e a execução é um assunto perfunctório. A ideia se torna a máquina que faz a arte. Esse tipo de arte não é teórico nem ilustra teorias; é intuitivo, está envolvido com todo tipo de processos mentais e é despropositado. Normalmente é livre da dependência da habilidade do artista como artesão. O objetivo do artista que lida com arte conceitual é tornar seu trabalho mentalmente interessante para o espectador [...]”. Ver: LEWITT, 2006, pp. 176-177. Sobre o tema LeWitt publicou também “Sentenças sobre Arte Conceitual”. Ver LEWITT, 2006, pp. 205-207.

<sup>3</sup>Esse texto foi originalmente escrito no final de 1967 e publicado em *Art Internacional*, n. 12, fev. de 1968, p. 31-36, antes do antológico livro de Lucy R. Lippard sobre o tema **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Ver: LIPPARD, 1973.

<sup>4</sup>Annateresa Fabris estabelece um percurso crítico-historiográfico da fotografia na arte conceitual em seu artigo **Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico**. Ver FABRIS, 2008, pp. 19-32

<sup>5</sup> Ver PLAZA, Julio. “Arte por décadas: teses sobre a arte dos últimos 50 anos” em JULIO PLAZA: indústria poética, 09 nov. 2013/30 dez. 2014, p. 20.

discussão do conceito de algumas delas, por exemplo, o de pintura, como nas *Edições On/off - Série Didática*, 1974.

Observaremos o desenvolvimento das poéticas e ideias de ambos, nas esferas que iremos apontar ao longo deste artigo, de modo a apresentar aqui a discussão que empreendo na minha pesquisa de pós-doutorado, sobre a atuação de Regina Silveira e Julio Plaza como agentes da arte conceitual brasileira<sup>6</sup>.

## **Transição**

Regina Silveira (Porto Alegre, RS, 1939) e Julio Plaza (Madri, Espanha, 1938, São Paulo, 2003) surgem no cenário artístico antes dos anos 1970, Regina, no Brasil, e Plaza, na Espanha.

A artista começa a sua trajetória com uma formação tradicional em artes visuais, pautada na pintura de cunho acadêmico. Essa trajetória se inicia na infância de Regina, nos anos de 1950, quando teve aulas particulares de desenho e pintura com a artista Judith Fortes.

Regina Silveira foi aluna de artistas de grande relevância nas áreas de pintura e gravura, seja na graduação, pós-graduação ou em ateliês livres. Teve como professores Aldo Locatelli e Ado Malagoli, no bacharelado em Pintura, que realizou no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) e concluiu em 1958. Em nível de pós-graduação, fez, também com Malagoli, curso de Aperfeiçoamento em Pintura, em 1959. Com Iberê Camargo e Francisco Stockinger teve aulas de pintura e gravura, respectivamente, no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, em 1961. Já em 1962, estudou litografia, com Marcelo Grassmann, no mesmo local.

Até 1966, sua obra centrava-se na realização de pinturas e gravuras (especialmente no âmbito da xilogravura e litografia), oscilando entre figuração e abstração, contaminada pela expressividade da gravura de herança goeldiana, **Imagem 1**. Entre os anos de 1966 e 1967, a obra de Regina Silveira – tanto em

---

<sup>6</sup> Esta pesquisa sobre Regina Silveira e Julio Plaza como agentes da arte conceitual brasileira, com a estrutura apresentada neste artigo, teve início em 2016, porém o ingresso no pós-doutorado só se deu em setembro de 2020.

gravura como em pintura – atingiu “pontos de esgotamento”, tendo anteriormente passado por constantes oscilações de rumo (ZANINI, 1995, p.129).



**Imagem 1: Regina Silveira.** *As Loucas*, 1963. Xilografia sobre papel, 30,8 cm x 44 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Fábio D’Almeida Lima Maciel.

Essas oscilações vão confluir para a transição da obra de Regina Silveira rumo à arte conceitual, que ganha força com a estada da artista na Espanha, entre 1966 e 1967. Com bolsa do Instituto de Cultura Hispânica de Madri, estuda na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri, onde cursa Pós-Graduação em História da Arte.

Será em Madri que Regina Silveira conhecerá e tomará contato com as obras dos artistas espanhóis Julio Plaza – com quem se casará anos depois –, Manolo Calvo e Luís Lugán, “todos valores de peso da arte avançada do país ibérico, além do influente teórico e crítico Ángel Crespo”, com quem a artista voltará a ter contato em Porto Rico, no Recinto Universitário de Mayagüez (ZANINI, 1995, p. 130).

É no período da bolsa na Europa, quando viu serigrafias dos artistas da Pop Art Richard Hamilton e R.B.Kitaj, em Londres, que nasce o interesse de Regina Silveira pela inclusão de imagens fotográficas em gravuras, algo que se dará, efetivamente, em 1971, nas serigrafias do álbum *Middle Class & Co.*, que a artista realizou na Universidade de Porto Rico:

O interesse específico pelas imagens fotográficas em gravuras nasce neste período da bolsa na Europa, quando via serigrafias de Richard Hamilton e de R.B. Kitaj em galerias londrinas – uma operação e resultado que desejei imediatamente entender e incluir em meu trabalho. Também as vertentes poéticas com apoio em

materiais industriais ou em recursos cinéticos, abrangendo algumas das primeiras manifestações de arte programada e computacional, foram revelações importantes.<sup>7</sup>

Nesse mesmo período, em Paris, Silveira realiza colagens “de papéis de colorido, brilhante”:

Cortados geometricamente e ordenados numa sequência progressiva de formas e gradações de tons, esses fragmentos compunham uma espécie de narrativa visual que a artista gosta de comparar às histórias em quadrinhos. (ZANINI, 1995, p.133)

Silveira prosseguiu com essas colagens ao retornar a Madri, que resultaram em uma exposição individual, realizada na Galeria Seiquer, em 1967. “Foram as primeiras tentativas de chegar a uma nova estética”, nas palavras de Walter Zanini.

De volta a Porto Alegre, em 1968, como “uma inesperada pesquisadora que utilizava materiais industriais (madeira, alumínio anodizado, espelhos, aço inoxidável, plástico, lâmpadas elétricas)”, para os que “aguardavam o retorno de uma pintora e gravadora reforçadas”, Regina Silveira passa a trabalhar com relevos e peças tridimensionais (ZANINI, 1995, p. 35):

Era uma época de intensa procura de novos suportes, com franca contestação aos tradicionais. De estruturação e tamanho diferenciados (com alturas variando de 0,30 cm a 1,00 m), esses trabalhos tridimensionais possuíam por vezes partes articuladas e dobradiças ou elementos móveis que propunham a manipulação do espectador (a exemplo de caixas de alumínio com bolinhas coloridas deslocáveis). Sua concepção lógica não era obstáculo à formação de atmosferas mágicas, como no conjunto de pequenos recipientes ortogonais forrados de espelhos cujos reflexos multiplicavam-se sob a incidência da luz de uma lâmpada integrada ao objeto. Nesses trabalhos estabeleciam-se sobretudo progressões geométricas de volumes e planos de cor, ou seja, era uma arte programada para tratar de combinações, ritmos e alterações que ela já esboçara nas colagens anteriores. (ZANINI, 1995, p.135)

Regina Silveira seguirá nessa mesma linha, em 1970, nas obras que realizou em Porto Rico, em um primeiro momento, para a exposição na Sala de Arte, do Recinto Universitário de Mayagüez, composta por objetos, pinturas e desenhos, pouco antes da guinada de sua poética, em outra etapa, com as

---

<sup>7</sup> Regina Silveira em entrevista concedida à autora deste artigo, em 14 out. 2012, por e-mail, para sua tese de doutorado. Ver: SILVA, 2015, p. 67.

serigrafias do álbum *Middle Class & Co.*, realizadas um ano mais tarde, em que adentra ao universo conceitual.

Sobre as obras da exposição, escreveu o crítico Ángel Crespo:

As peças mais interessantes foram os objetos, alguns dos quais estavam realizados com o uso de energia elétrica [...]. Poderíamos falar, em sua presença, de uma visualização de relações matemáticas. Outro tanto sucedia com o tríptico realizado com tubos, obra que se regia por uma progressão crescente-decrescente.

Uma peça realizada com prismas construídos com espelhos mirava a uma desmaterialização do objeto, ao coloca-lo em contato com o ambiente nele refletido. A construção era também rigorosamente matemática. Os desenhos e pinturas seguiam um caminho muito semelhante ao das peças referidas: um desenvolvimento sobre o plano da mesma problemática<sup>8</sup>. (CRESPO, 1970, p.66)



**Imagem 2:** Regina Silveira e sua obra composta por tubos, apresentada em exposição na Sala de Arte, do Recinto Universitário de Mayagüez, inaugurada em 15 de fevereiro de 1970. **Foto:** Arquivo Regina Silveira. **Fonte:** Cortesia da artista

Julio Plaza, inicialmente, se insere no ambiente artístico do pós-guerra, na Espanha, da década de 1950, quando havia predomínio entre artistas abstratos e figurativos. De acordo com o próprio Plaza, sua primeira fase artística “mais significativa foi figurativa”, tendo como tema “o telúrico da paisagem, a natureza-morta, os objetos” (PLAZA, 2013, p. 24-25). Trata-se de uma “visão figurativa, construída”, segundo Plaza, “menos as figuras do que o

---

<sup>8</sup> Tradução livre. Tomei contato com detalhes sobre essa exposição de Silveira e artigo de Ángel Crespo na tese de doutorado da pesquisadora portorriquenha, PhD em História da Arte, Melissa M. Ramos Borges. Ver: RAMOS BORGES, 2019, p.185. Foi a pesquisadora quem me enviou o PDF da **Revista de Arte/The Art Review – Universidad de Puerto Rico en Mayagüez**, nº 5, jun. 1970, onde está publicado o artigo de Crespo.

espaço plástico, menos o tema e mais a construção, menos o quadro do que a pintura” (PLAZA, 2013, p. 25).

Foi nessa fase, entre 1954 e 1960, que Julio Plaza frequentou as aulas livres de modelo vivo e pintura, no *Círculo de Bellas Artes*, em Madri, na Espanha. Na sequência, de 1960 a 1962, estudou na *École de Beaux-Arts* e na *Académie Julian*, em Paris, na França. Completa a sua formação, os estudos que realizou em Colônia e Düsseldorf, na Alemanha, “por onde andava o Grupo Fluxus e o Muro de Berlin se construía” (PLAZA, 2013, p. 25).

Julio Plaza observa que é no começo da década de 1960 que sua “linguagem em arte começa a frutificar, a partir do contato com as obras de vanguarda russa existente nos museus europeus” (PLAZA, 2013, p. 25).

Em 1963, Plaza irá participar da fundação do *Grupo Castilla 63*, composto também pelos artistas Elena Asíns, então sua esposa, e Lugán, dando continuidade a sua trajetória como artista, com a participação em exposições, em Madri.

Três anos depois, no mês de julho, conhece o escritor, poeta, filósofo e crítico espanhol Ignacio Gómez de Liaño, em Paris, a caminho da Holanda, para ver uma exposição de Piet Mondrian, junto com Lugán e Elena Asíns, quem convida os três artistas, alguns meses mais tarde, a participar da *Cooperativa Artística y Artesana* (CPAA), da qual é fundador.

Gómez de Liaño comentou em entrevista<sup>9</sup> o papel de Julio Plaza nessa Cooperativa, ele “supervisionou a relação da CPAA com as artes plásticas, enquanto eu me ocupava mais da parte relacionada com a poesia”, e que foi o artista quem desenhou o logotipo da CPAA.

No final de 1966, Ignacio Gómez de Liaño organizou a exposição *Rotor – concordância de arte*, em várias cidades espanholas, com obras de Julio Plaza, Elena Asíns e Lugán. Sobre a obra de Plaza, Liaño comentou:

A obra de Julio Plaza de então consistia em uma sábia combinação de figuras geométricas – sobretudo quadrados e cores – no caso das pinturas. Quando se tratava de relevos feitos em madeira, predominava a cor branca. Chamavam a minha atenção várias coisas nessas obras: primeiro, sua perfeita realização, pois Julio Plaza era um grande artesão da madeira e da cor; segundo as harmonias que conseguia com a combinação de figuras e cores; terceiro a fusão de simplicidade e refinamento que conseguia em todos esses quadros e relevos. A verdade é que

---

<sup>9</sup>Concedida à autora deste artigo, para o pós-doutorado, inédita, feita em três etapas, por e-mail, entre 19.09.2020 e 30.10.2020, respondendo a pergunta de número três. Tradução livre.



essas qualidades sempre estiveram presentes em sua obra, tanto daquele momento como na posterior<sup>10</sup>.

É de desse ano, a obra *Composición positivo negativo con simetria giratória y especular*, de caráter construtivista, na qual observamos as mesmas características descritas por Gómez de Liaño, das pinturas de Julio Plaza, dessa época, que participaram de tal exposição.



**Imagens 3: Julio Plaza.** *Composición positivo negativo con simetria giratória y especular*, pintura industrial sobre Duratex, 74 cm x 74 cm x 3 cm. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos. **Fonte:** Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. **Registro fotográfico da obra:** Fábio Alt.

É também em 1966, que Julio Plaza realiza individual na Galeria Nebli<sup>11</sup>, em Madri, composta por trinta obras, que chegou a ser notícia no Brasil, segundo dados de Karina Sérgio Gomes (SÉRGIO GOMES, 2020, p. 35).

No ano seguinte, Julio Plaza ganha uma bolsa do Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty), “a título de ‘cooperação intelectual Brasil-Espanha’” (PLAZA, 2013, p. 26), para estudar na Escola Superior de Desenho

---

<sup>10</sup> Ignacio Gómez de Liaño em entrevista concedida a autora deste artigo, *op. cit.*, em resposta à pergunta de número quatro. Tradução livre.

<sup>11</sup> Julio Plaza doou algumas obras suas que participaram desta exposição, assim como outras, a Ignacio Gómez Liaño quem formou uma coleção de obras do artista, dos anos de 1965/66, composta, sobretudo, por desenhos, na qual incluiu o logotipo da *Cooperativa Artística y Artesana*, de 1967, feito por Plaza. Liaño a doou, entre os anos de 2018 e 2019, junto com outros itens de seu arquivo pessoal, ao Museu Reina Sofia, em Madri. Algumas obras de Plaza da coleção de Gómez de Liaño doadas ao museu participaram da exposição *Ignacio Gómez de Liaño - Abandonar la escritura*, formada, além dessas obras, por itens de seu arquivo pessoal, também doados. A exposição foi realizada de 18 de dezembro de 2019 a 02 de novembro de 2020, no Edifício Sabatini, Planta 4, do Museu Reina Sofia.

Industrial – ESDI, no Rio de Janeiro. Carmen Portinho, então diretora da Escola, foi quem recebeu Plaza e abriu os espaços e ateliês do local para o artista trabalhar, tendo toda a sua produção de 1967 a 1969 sido ali realizada.

Em paralelo, ainda em 1967, no Brasil, Plaza participa da representação espanhola, da *IX Bienal Internacional de São Paulo*. Entre as obras do artista, por ele trazidas da Espanha, que foram exibidas nessa Bienal, estavam parte daquelas comentadas por Ignacio Gómez de Liaño, em seu texto “Sobre Julio Plaza em 1967”<sup>12</sup>, no qual reflete sobre a arte construtiva de Plaza, antes figurativa, cabe lembrar: “Recordemos as construções de Julio Plaza para o movimento pendular: as telas com abertura quadrangular abrindo e fechando o campo plástico; ou os retângulos metálicos organizando estruturas da mesma forma”. (LIAÑO, 2013, p. 16).

O caráter construtivo irá persistir em obras de Plaza posteriores a *IX Bienal*, entrando no contexto da arte conceitual, nos anos 1970.

Por exemplo, no livro *Objetos, Imagem 4*, realizado em 1968 e publicado em 1969, editado por Julio Pacello e com poema de Augusto de Campos incluído, Julio Plaza realiza objetos em serigrafia sobre papel, em cores primárias, com corte e vinco, que fecham e abrem, nos quais explora as “progressões geométricas modulares de relevos construídas em madeira e pintadas de branco”, de obras anteriores que produziu especialmente para sua participação na *IX Bienal Internacional de São Paulo*, conforme descrição de Regina Silveira (SILVEIRA, 2013, p.38). Ou, ainda, na obra, *Poemóviles*, 1974, livro de artista de Julio Plaza com Augusto de Campos, onde Plaza realiza objetos em papel, em branco, nos quais são inseridos poemas de Campos, cujas letras são impressas em cores primárias.

---

<sup>12</sup>Em entrevista concedida a autora deste artigo, *op. cit.*, em resposta à pergunta de número cinco, Liaño esclareceu que: “Escrevi esse texto depois de estudar muito a fundo a obra de Julio Plaza. Não sei se foi publicado em algum meio, ou, simplesmente, dei o texto para Julio, para que fizesse com ele o que considerasse mais oportuno. Esse texto reflete muito bem a grande impressão que fazia em mim a obra de Julio Plaza e reflete também uma época: o ano de 1967, as conversas que tínhamos, e que, quando nos conhecemos na França, em julho de 1966, Julio Plaza ia, com Elena Asíns y Lugan, ver na Holanda uma grande exposição de Piet Mondrian”. Tradução livre.



**Imagem 4: Julio Plaza.** Objetos do livro *Objetos*, 1969. Serigrafia em cores sobre dobradura de papel e serigrafia sobre tecido sobre papelão, 42,7 cm x 31,4 cm x 7,7 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Equipe da Divisão do Acervo do MAC-USP.

### A fotografia na serigrafia

Regina Silveira e Julio Plaza se conhecem no início de 1967, em Madri. Casam-se, em fevereiro de 1969, e, durante vinte anos compartilham “intensamente vida e trabalho, até 1987”, nas palavras de Regina Silveira. Em julho de 1969 mudam-se para Porto Rico<sup>13</sup>, para lecionar no Departamento de Humanidades da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico, Recinto Universitário de Mayagüez - RUM, e, na qualidade de artistas residentes, além da docência realizam também atividades artísticas, como impressão de álbuns de serigrafias e organização (Plaza, com a colaboração de Silveira) de uma exposição internacional de arte postal. Lá irão residir até julho de 1973.

Em 1969, logo no primeiro ano trabalhando no RUM, Julio Plaza realiza, no estúdio de serigrafia que ele e Regina Silveira instalam no local, o álbum de serigrafias *Anarquitecturas*, **Imagem 5**, e, no ano seguinte, o álbum *O Design, o process*<sup>14</sup>, com textoemas de Claudio Ferlauto, como Plaza designou os cinco poemas desse arquiteto, incluídos no trabalho.

---

<sup>13</sup>Julio Plaza foi antes para Porto Rico, em 1968, convidado pelo crítico espanhol Ángel Crespo, que já estava trabalhando no Recinto Universitário de Mayagüez - RUM, chamado pelo reitor José Enrique Arrarás. Plaza realizou esculturas de metal para o campus e colaborou com Crespo no desenho da Sala de Arte do RUM e no modelo de diagramação a ser seguido para a *Revista de Arte/The Arte Review*, editada por Crespo. Ver: SILVEIRA, 2013, p.39 e RAMOS BORGES, 2019, p. 181-183.

<sup>14</sup>Ver imagens em MUSA – Museo de Arte UPRM, fev. 2016, p. 56 e 57.



**Imagem 5: Julio Plaza.** *Anarquitecturas*, 1969. 61,6 cm x 50 cm. Serigrafia sobre papel. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos. **Fonte:** Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. **Registro fotográfico da obra:** Fábio Alt

De acordo com Ferlauto<sup>15</sup>:

A ideia e as conversas sobre os poemas, que Julio chamou de ‘textoemas’ aconteceram em Porto Alegre, e não em Porto Rico... O Julio tinha editado um livro, pequeno e em preto e branco, (*Signspaces*, Porto Rico: Recinto Universitário de Mayagüez, 1970, 48 pp., 20,0 x 21,0 cm), com as imagens que depois usaria no *O design, o process*, e, imagino que ele já tinha vontade de realizar um trabalho maior com aquelas figuras. Na minha lembrança, acho que já tínhamos os poemas datilografados e mostramos para ele naquela ocasião, e ele considerou que casavam com as imagens e ideias do projeto. As artes foram então executadas com Letraset (letras transferíveis a seco, impressas em serigrafia, sobre uma folha de polietileno translúcida que recebia uma camada de adesivo de baixa intensidade para fixação), usando a família tipográfica Futura, e inspiradas em obras dos poetas concretos e enviadas para Porto Rico.

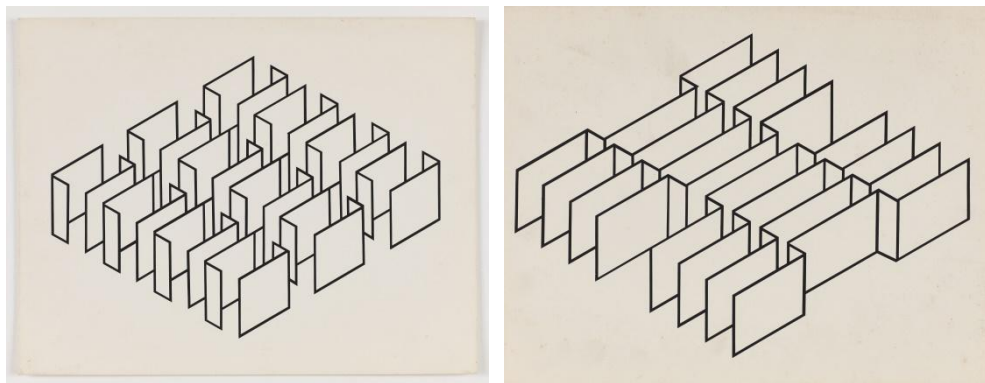
Na verdade, há um encadeamento de ideias a respeito da imagem como signo em *Signspaces*, mencionado por Ferlauto, *Anarquitecturas* e *O Design, o process*. O livro *Signspaces* foi realizado entre 1967-1969, embora publicado em 1970, *Anarquitecturas*, data de 1969, e *O Design, o process*, de 1970. Nos três as figuras são muito parecidas, no primeiro e no último é ressaltada claramente a ideia de signo, que já aparece no título das obras. Por exemplo, na capa de *O Design, o process*, devido a impressão do amarelo sobre o preto, sobressai a palavra *Sign Process*, processo do signo, que são “jogos visuais”, como observou Alexandre Dias Ramos, em *Anarquitecturas* (DIAS RAMOS, 2013, p.97).

---

<sup>15</sup>Em entrevista concedida a autora para o pós-doutorado, inédita, por e-mail, entre 26/08 e 10/09/2020.

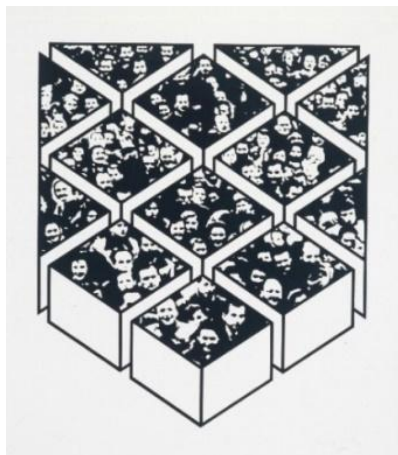
Já Regina Silveira realiza, em 1970, o álbum *10 serigrafias* e, em 1971, os álbuns *15 Laberintos*, **Imagem 6**, e *Middle Class & Co*, **Imagem 7**, igualmente produzidos no campus Mayagüez. Foi um período em que a obra gráfica dos dois artistas teve grande impulso devido às possibilidades técnicas disponíveis nos ateliês da Universidade.

Nas palavras de Walter Zanini, “o conjunto de quinze serigrafias intitulado *Laberintos* (1971) é o primeiro impulso que indica nova etapa na arte de Regina Silveira. A imaginação reina nessas malhas geométricas de cujas relações resultam sugestivos espaços perspectivados” (ZANINI, 1995, p. 144).



**Imagem 6: Regina Silveira.** Serigrafias do álbum *15 Laberintos*, 1971. Serigrafia sobre papel, 39 cm x 45,5 cm. Coleção Regina Silveira. **Fonte:** Cortesia da artista, disponível em [www.reginasilveira.com](http://www.reginasilveira.com)

Será no álbum *Middle Class & Co.*, que Regina Silveira vai introduzir o uso da fotografia na serigrafia, quando começará a se configurar a poética de sua obra dos anos 70, com esse uso, inclusive no que tange ao ensino de gravura nas futuras aulas que ministrará na FAAP e na ECA-USP.



**Imagem 7: Regina Silveira.** Sem título, serigrafia do álbum *Middle Class & Co.*, 1971, 63,5 cm x 48,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Romulo Fialdini.

Em entrevista, além de comentar a relação entre os álbuns *10 serigrafias*, *15 Laberintos* e *Middle Class & Co.*, a artista irá mencionar o uso de “foto de uma multidão anônima” na série *Middle Class & Co.*:

[...] O álbum *Middle Class & Co.* dava sequência aos anteriores: *10 Serigrafias* (1970) e *15 Laberintos* (1971). O primeiro reunia uma série de estruturas geométricas fortemente coloridas, em conexão com as pinturas que nesta época realizava sobre recortes de alumínio; o segundo consistia de imagens puramente gráficas, impressas em preto, nas quais trabalhei variantes de configurações geométricas, em Perspectiva Paralela, representando falsos labirintos, com diversos tipos entradas, saídas e percursos. No novo álbum a ideia foi a de explorar formas fechadas, construídas como caixas espacializadas, segundo a Perspectiva Paralela, e propostas como continentes para um conteúdo bem específico: a foto de uma multidão anônima, sempre a mesma, vista de cima. Ver de cima foi essencial para a escolha da imagem que se devia adaptar a configurações gráficas que não admitiam a compressão e diminuição da imagem na distância, próprias da Perspectiva Linear que normalmente organiza as imagens fotográficas<sup>16</sup>.

Nesse álbum, Regina Silveira se apropria da imagem fotográfica de uma multidão, retirada da mídia impressa, e a insere em formas geométricas diversas, nas serigrafias, em um total de quinze, sempre monocromáticas, alternando entre o preto e o vermelho<sup>17</sup>.

Foi em carta a Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC-USP, datada de 14 de maio de 1972<sup>18</sup>, que Regina Silveira mencionou pela primeira vez a utilização da fotografia, na serigrafia (trata-se de *Middle Class & Co.*):

Tenho trabalhado bastante e sempre em serigrafias. Editei mais um álbum com 25 exemplares, constante de variações sobre uma mesma imagem (fotográfica) de massa. Além do álbum, muitas outras soltas.

Nas “muitas outras soltas”, por exemplo, a **Imagem 8**, Regina Silveira utiliza a mesma imagem fotográfica de massa (multidão), porém fora das estruturas geométricas e em mais de uma cor, na mesma serigrafia.

---

<sup>16</sup>Trecho de entrevista com Regina Silveira (09 jul. 2014). Ver SILVA, 2015, p. 163.

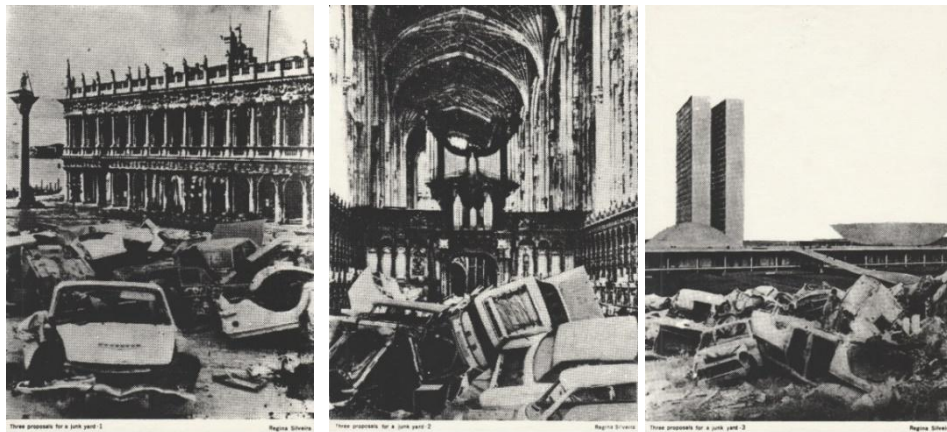
<sup>17</sup> Uma análise do álbum e obras da série *Middle Class & Co.* foi feita em meu artigo “Regina Silveira e a mídia impressa: a série *Middle Class & Co.*, 1971-72”, publicado na Revista **Domínios da Imagem**, vol. 14, n.26, jan./jun. 2020. Ver: RIBEIRO, 2020, p. 65-83.

<sup>18</sup> Carta de Regina Silveira para Walter Zanini. Ver: SILVA, 2015, p. 175.



**Imagem 8: Regina Silveira.** Serigrafia da série *Middle Class & Co.*, 1972, 60 cm x 50 cm. Coleção Regina Silveira. **Fonte:** Cortesia da artista.

Também em Mayagüez, em 1973, antes de seu regresso ao Brasil, no mês de julho, com Julio Plaza, Regina Silveira realiza as três serigrafias de *Three proposals for a junk Yard*, **Imagens 9, 10 e 11**, em uma tiragem de 100 exemplares, tendo enviado, de Porto Rico, dentro dessa edição, um conjunto, por *air mail*, para a amiga e artista Vera Chaves Barcellos, no Brasil, como era comum à época.



**Imagens 9, 10 e 11: Regina Silveira.** *Three proposals for a junk Yard 1, 2 e 3*, 1973. 29,5 cm x 21,5 cm. Serigrafia sobre papel. Coleção Fundação Vera Chaves Barcellos. **Fonte:** Coleção Artistas Contemporâneos | Fundação Vera Chaves Barcellos. **Registro fotográfico da obra:** Fundação Vera Chaves Barcellos.

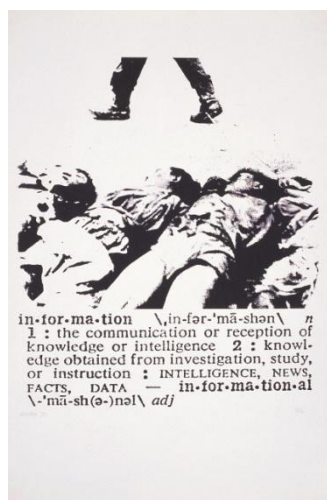
Essas serigrafias possuem como imagem-base fotografias retiradas de revistas, como em *Middle Class & Co.*, porém a elas são sobrepostas fotografias de um cemitério de automóveis que Regina Silveira visitou nos arredores de

San Juan, que irão aparecer em outras obras da artista<sup>19</sup>, deste mesmo ano, e, mais tarde, em 1977, no livro de artista *Brazil Today*, volume *Natural Beauties*, impressas em serigrafia sobre cartões-postais.

As imagens são da Praça de San Marco, em Veneza, Itália; do interior de uma catedral na Inglaterra, provavelmente a de Canterbury, de acordo com Regina Silveira; e do Congresso Nacional, na Praça dos Três Poderes, em Brasília, no Brasil, respectivamente.

Praça com grande visitação de turistas, templo sagrado e edifício sede do poder são invadidos por carros de ferro velho, que dialogam com a monumentalidade da arquitetura desses lugares tornando-os sucata, em um discurso crítico que faz ruir a função de cada um deles.

Assim como Silveira, Plaza também se inserirá nesse contexto do uso da fotografia na serigrafia. Isso se dará nas serigrafias feitas depois dos álbuns *Anarquitecturas* e *O Design, o process*, como *In.for.ma.tion*<sup>20</sup>, 1972, **Imagem 12**, entre aquelas que “mostram a guinada forte que marcou a saída de Plaza dos domínios regidos pela sintaxe das formas, para explorar os terrenos da semântica da imagem, notadamente fotográfica” (SILVEIRA, 2013, p. 39).



**Imagem 12: Julio Plaza.** *In.for.ma.tion*, 1972, serigrafia sobre papel, 111,7 cm x 66 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Marcello Felix

<sup>19</sup> Por exemplo, em *Inclusões em São Paulo* e *Brasil Turístico/SP/Viaduto do Chá*, esta incluída na série *On/Off* n°1. Essas duas obras já foram feitas no Brasil, em São Paulo, como diz o título de uma delas, portanto, no segundo semestre de 1973.

<sup>20</sup> Uma análise mais aprofundada dessa obra foi feita na comunicação **Julio Plaza e o uso da imagem fotográfica apropriada da mídia impressa, na serigrafia: o caso de *In.for.ma.tion*, 1972**, apresentada no 8º **Eneimagem**, da Universidade Estadual de Londrina - UEL, em 24/05/2021, cujo texto será publicado no e-book do evento a partir de setembro de 2021, em sua página na Internet: <https://eneimagem2021.com/>



As formas, signos, que figuravam em suas serigrafias, agora dão lugar à imagem fotográfica, que é vista de maneira conceitual por Julio Plaza.

Por exemplo, em *In.for.ma.tion*, 1972, Plaza associa uma imagem de feridos na Guerra do Vietnã, da qual se apropria, retirada da mídia impressa, à definição (conceito) de uma palavra que ele escolhe para significá-la. No caso, a palavra *information*, estando entre os seus significados "notícias" e "fatos", o que se relaciona com a imagem que o artista usa, embora não seja uma leitura óbvia.

Cabe notar que Regina e Julio, trabalhavam juntos, mas cada qual tinha sua própria produção em serigrafia, na Universidade de Porto Rico. Ambos continuaram a ter suas próprias produções, já de volta ao Brasil, a partir de 1973, no ateliê de sua residência, exceto nas *Edições On/Off, Série didática*, que realizaram em conjunto, em 1974.

Com obras individuais ou em conjunto, Regina Silveira e Julio Plaza compartilhavam ideias semelhantes, a respeito da arte, trabalhando diariamente, no mesmo ateliê, dividindo vida e arte. Os meios serviam às ideias, como, anos mais tarde, Regina Silveira chegou a apontar, falando sobre sua atividade ligada a meios gráficos: sem se “considerar uma ‘gravadora’”, pois seus “trabalhos nessa área são muito pouco ortodoxos”, eu sempre me servi dos meios gráficos de uma forma livre e pouco tradicional, na justa medida em que eles serviam a minhas ideias”<sup>21</sup>.

### **Série didática e mais**

Nas serigrafias das *Edições On/Off, Série didática – Técnica do Pincel 1,2,3,4 e 5*, 1974, de Julio Plaza e Regina Silveira, os dois artistas fazem uma crítica à pintura, como uma técnica tradicional, por meio do uso da serigrafia.

Nas duas primeiras obras da série, a serigrafia serve à ideia de Plaza e Silveira de comentar a Pop Art, por meio da citação de obras de ícones, nesse contexto: Roy Lichtenstein (*Técnica do Pincel 1*) e Andy Wahrol (*Técnica do Pincel 2*).

---

<sup>21</sup>Depoimento que Regina Silveira concedeu por ocasião da exposição “Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80”, realizada de 24 out. a 24 nov. 1985, na FAAP, publicada no livro da exposição.

Ao interferir com uma pincelada de guache<sup>22</sup> sobre a imagem da obra *Yellow and Red Brushstrokes* (Pinceladas amarela e vermelha), de Roy Lichtenstein (como diz o título, composta por imagens de duas pinceladas, uma em vermelho e outra em amarelo, horizontais e largas, obra não por acaso escolhida para essa interferência) e sobre o famoso retrato de Marilyn Monroe, de Wahrol, **Imagem 13**, Plaza e Silveira discutem o conceito de pintura, mencionando e fazendo uso da serigrafia, ao mesmo tempo em que oferecem “ensinamentos” de como deve ser usado o pincel para pintar “grandes zonas” ou “um pormenor”, retirados de um manual de pintura, em uma subversão que demonstra uma das ações dos dois artistas, no âmbito da arte conceitual.

Acima da imagem da obra de Lichtenstein vem o ensinamento sobre como usar o pincel para pintar “grandes zonas”: “Segure o pincel longe da ponta para pintar grandes zonas. Isto permite manejá-lo com mais liberdade”.

E acima do retrato da Marilyn Monroe, sobre como pintar um pormenor: “Agarre o pincel pela ponta, para estar mais seguro, quando quiser pintar um pormenor ou dar uma pincelada particularmente vigorosa e expressiva”.



**Imagem 13: Julio Plaza e Regina Silveira.** *Técnica do Pincel 2 – Edições On/Off, Série Didática* 1974. Serigrafia em cores e guache sobre papel, 96,3 cm x 66,3 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Romulo Fialdini.

<sup>22</sup> Até o presente momento (julho de 2021) na coleção do MAC-USP são legendas diferentes nas obras tombadas em 1974 e 1994, respectivamente, em uma constando “serigrafia em cores e nanquim sobre papel” e na outra “serigrafia em cores e guache sobre papel”. Contudo, de acordo com Regina Silveira, em troca de mensagem no whatsapp, é mais provável que seja guache, devido a essa técnica propiciar uma pincelada mais espessa e opaca. Vendo a obra fisicamente, tive também a impressão de ser guache.

A interferência com a pincelada é feita nas imagens de obras de outros artistas nas demais serigrafias da série: Frank Stella (*Técnica do Pincel 3*), em uma referência ao minimalismo, Joseph Albers (*Técnica do Pincel 4*), em menção ao construtivismo, e Victor Vasarely, (*Técnica do pincel 5*), à *Op Art*.

E acima de cada imagem, os ensinamentos de como usar o pincel, todos retirados do mesmo manual de pintura que nas obras *Técnica do Pincel 1* e *2*: “A ação do pincel pode ser variada se lhe pegar como se vê na fotografia, aplicando a tinta na tela com um movimento circular” (*Técnica do pincel 3*); “O pincel espatulado é excelente para humedecer o papel antes de pintar e para espalhar uma aguada sobre uma zona vasta” (*Técnica do Pincel 4*); e “Mantendo o pincel perpendicular com o polegar, o indicador e o médio e aflorando apenas a ponta, obterá um traço bem marcado e definido” (*Técnica do Pincel 5*).

Individualmente, terão início em 1974, as séries *Destruturas Urbanas*, 1974-76, e *Executivos*, 1974-75, de Regina Silveira, dando sequência em sua produção em serigrafia.

Na série *Destruturas Urbanas*, o cenário urbano entra em questão. Se em *Middle Class & Co.*, Regina Silveira faz uso de imagens fotográficas provenientes da mídia impressa, nas *Destruturas Urbanas*, a artista trabalhará com imagens fotográficas de cartões- postais, que vão para a base das serigrafias, compartimentando elementos da imagem dentro figuras geométricas, como caixas, desenhadas em perspectiva. Na *Destruturas Urbana 4*, **Imagem 14**, por exemplo, carros estão compartimentados nessas caixas. Estará embutida nas *Destruturas Urbanas* a interrogação poética que levará Regina Silveira a uma nova etapa de reflexões, na qual começa a amadurecer o entendimento entre fotografia e perspectiva, em sua obra gráfica, como “estruturas geradas em sistemas perfeitamente compatíveis, ambos incluídos na esteira comum do ilusionismo”, nas palavras da artista.



**Imagem 14: Regina Silveira.** *Destrutura Urbana 4*, 1975. Serigrafia em cores sobre papel, 51,8 cm x 69,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico da obra:** Juan Guerra.

A série *Executivos* traz como personagem grupo de executivos, cuja imagem é retirada da mídia impressa, presos em estruturas como labirintos, a exemplo de *Executivos II*, **Imagem 15**, ou malhas que sugerem a ideia de compartimentação e amarração, em configurações diversas: o grupo de corpo inteiro e os rostos visíveis, dois executivos mostrando-se somente a parte inferior do corpo, ou grupo sem rosto<sup>23</sup>, em uma discussão sobre hierarquização e anonimato e crítica à figura do executivo, estando também essa série incluída na nova etapa de reflexões de Regina Silveira, sobre fotografia e perspectiva.



**Imagem 15: Regina Silveira.** *Executivos II*, 1975. Serigrafia sobre papel, 39,1 cm x 62,2 cm. Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Fonte:** Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Registro fotográfico da obra:** Edouard Fraipont.

---

<sup>23</sup>Ver: SILVA, 2015, p. 103.

De acordo com a artista,

Meus modos de operar para as duas séries [*Destruturas urbanas e Executivas*] foram resultantes de extrema compatibilidade entre fotografias e perspectiva, enquanto sistemas de representação fundados sobre os mesmos princípios teórico-técnicos. (SILVEIRA, 1980, p. 2)

Paralelamente, nesse período, Julio Plaza trabalhará de forma menos sistemática em serigrafias, se comparado a Regina Silveira, avulsas e não em séries, e mais nos livros de artista *Poemóviles*, 1974, *Caixa Preta*, 1975, e *Reduchamp*, 1976, em parceria com o poeta Augusto de Campos, sendo os livros de artista e as publicações o cerne da produção de Julio Plaza, de acordo com Cristina Freire<sup>24</sup>.

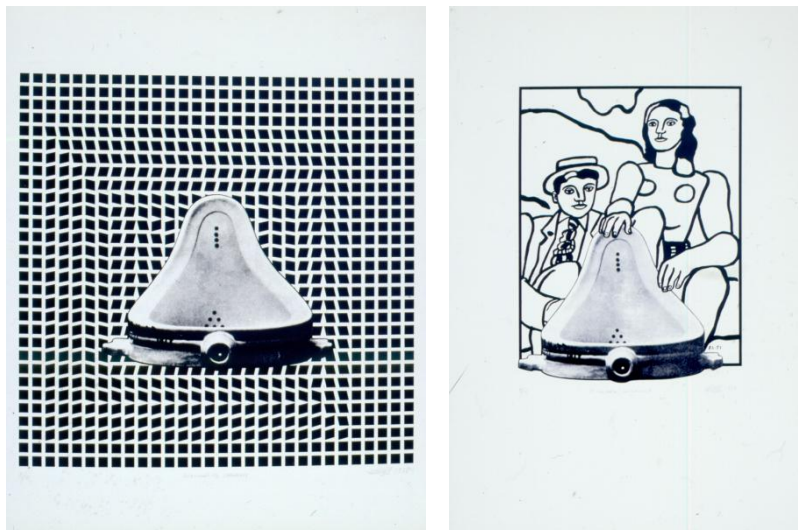
Nas serigrafias realizadas entre 1974 e 76, Julio Plaza coloca obras de artistas de diferentes períodos da história da arte em diálogo.

Em 1974, por exemplo, Plaza realiza as serigrafias *Duchamp vs Vasarely*, **Imagem 16**, e *F. Léger/Duchamp*, **Imagem 17**, nas quais sobrepõe uma imagem fotográfica da famosa obra *A Fonte*, 1917, de Marcel Duchamp (1887 – 1968) – aquela em que o artista francês toma um objeto pronto, industrializado (*readymade*), no caso um urinol, por obra de arte – à obra *Tau-Ceti*, 1967, do artista húngaro Victor Vasarely (1908 –1997), e à litografia *Os Amantes*, 1951, de Fernad Léger (1881 – 1955), respectivamente.

Ao fazer essa operação de colocar em diálogo Duchamp, cujo pensamento a respeito da arte traz as sementes da arte conceitual, muitos anos antes do seu advento, com artistas ícones de diferentes momentos da história da arte, como a *Op Art* – Vasarely é considerado o pai da *Op Art* –, e o cubismo – Fernand Léger foi um dos expoentes desse movimento, embora a obra *Os Amantes*, já não esteja mais nesse contexto –, Plaza discute temporalidades diversas da arte, ao mesmo tempo que as une dentro de um pensamento conceitual.

---

<sup>24</sup>Para Cristina Freire “Não por acaso, os livros de artistas e as publicações foram o cerne da produção de Jukio Plaza. Combinados com a organização de exposições, tornavam, em sua prática, equivalentes o curador e o editor”. Ver: FREIRE In: BARCELLOS, 2013, p.68.



**Imagens 16 e 17: Julio Plaza.** *Duchamp vs Vasarely*, 1974 (à esquerda). Serigrafia sobre papel, 94,3 cm x 62,2 cm, e *F. Léger/Duchamp*, 1974 (à direita). Serigrafia sobre papel, 94,3 cm x 66,2 cm. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. **Fonte:** Museu de Arte Contemporânea da USP. **Registro fotográfico das obras:** Everton Ballardin e Carlos Kipnis, respectivamente.

Note-se que além de Duchamp, Vasarely e Léger, Julio Plaza cita também outros artistas, em outras combinações: Alexander Calder (1898 – 1976), Roy Lichtenstein (1923 – 1997) e Pierre Alechinsky (1927), nas serigrafias *Depois de Calder*,<sup>25</sup> 1974, *Depois de Lichtenstein e Vasarely*, 1975, mencionando novamente a obra de Vasarely, agora em combinação com a de outro artista, unindo *Pop* e *Op Art*, e *Alechinsky/Lichtenstein*, 1975, respectivamente.

### Porto Rico

Além da atividade em serigrafia, Regina Silveira e Julio Plaza também lecionaram na Universidade de Porto Rico, Recinto Universitário de Mayagüez - RUM, na Faculdade de Artes e Ciências, Departamento de Humanidades, entre os anos que lá residiram – de 1969 a 1973, lembre-se.

Regina Silveira tinha experiência anterior em docência, pois foi colaboradora voluntária de ensino de João Fahrion, nas aulas de desenho, de 1959 a 1961, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e auxiliar de ensino de Ado Malagoli, em pintura, de 1964 a 1966 e em 1968, na mesma instituição de ensino.

---

<sup>25</sup> Nesta serigrafia Julio Plaza une o Superman, do universo dos super-heróis das histórias em quadrinhos e do cinema, à imagem de móbile de Calder. Esta obra de Plaza foi reproduzida em cartaz de divulgação dos cursos de julho de 1980, do Centro de Estudos ASTER.

Em Mayagüez, Silveira ministrou as seguintes disciplinas: Humanidades Básicas, Atelier de Pintura e Desenho, Atelier de Gráfica, Curso de Cor, Métodos de Educação em Arte, História da Arte Moderna e Contemporânea e Seminário de Arte<sup>26</sup>, com maior predominância das aulas de pintura, desenho e gráfica<sup>27</sup>, vale ressaltar, demonstrando uma característica dos métodos de ensino vigentes em Porto Rico, diferentes daqueles do Brasil, na época:

Como vês e já devias saber, a coisa é muito diferente do Brasil – nada de estar dando uma matéria só. Neste ano que passou tive que dar um curso de Humanidades Básicas, que é uma mistura de H. da Arte, literatura, filosofia, sociologia – História da cultura ocidental em um ano!

Foi assim que Regina Silveira comentou em carta para Walter Zanini, datada de 31.05.1970<sup>28</sup>, sua atividade em docência, no Recinto de Mayagüez.

Nessa mesma carta, a artista menciona que, no segundo semestre, “Julio dará aulas de Desenho Industrial, Escultura e Atelier de materiais”, e que, nesse mesmo período, iria repartir com ele um “Seminário de Arte - tema ‘Arte e Tecnologia’”<sup>29</sup>.

Julio Plaza – que fora, inicialmente, convidado para realizar esculturas, organizar os ateliês, salas de exposições e toda a infraestrutura para o ensino de arte – começa, além disso, a lecionar na Universidade de Porto Rico e “a

---

<sup>26</sup> Informações contidas no Memorial de formação artística e científica e de atividades de Regina Silveira para concurso de ingresso na carreira de docente na disciplina Análise de Exercício de Técnicas e Materiais Expressivos II, do curso de Licenciatura em Educação Artística do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), datado de dezembro de 1988, tópicos 6.2.3 a 6.2.6, sendo: Humanidades Básicas, Atelier de Pintura e Desenho, Atelier de Gráfica, Curso de Cor, entre 14.08.1969 e 30.06.1971, na categoria de Conferencista de Arte; Humanidades Básicas, Atelier de Pintura e Desenho, Atelier de Gráfica, de 01.07.70 a 30.06.71, como Conferencista; Atelier de Pintura e Desenho, Atelier de Gráfica, Métodos de Educação em Arte, História da Arte Moderna e Contemporânea, de 01.07.1971 a 30.06.1972, na categoria Instrutor; Atelier de Pintura e Desenho, Atelier de Gráfica e Seminário de Arte, de 01.07.1972 a 30.06.73, na qualidade de Catedrático Auxiliar.

<sup>27</sup> Vide descrição das disciplinas e períodos na nota de rodapé anterior, onde poderá se observar essa predominância.

<sup>28</sup> Esta e a outra carta mencionada neste artigo de Regina Silveira para Walter Zanini foram originalmente pesquisadas durante a realização da minha tese de doutorado, algumas, como a de 14 mai. 1972, publicadas na íntegra na tese. Ver: SILVA, 2015, p.170-179. A retomada dessas cartas faz parte da minha proposta de pós-doutorado.

<sup>29</sup> Em seu Memorial para concurso de professor na ECA-USP, consta que Regina Silveira ministrou Seminário de Arte, entre 1972 e 1973, o que leva a crer que aquele que dividiu com Julio Plaza, no segundo semestre de 1970, sobre “Arte e Tecnologia”, não tenha sido mencionado no memorial, talvez por ser uma disciplina conjunta e naquele documento terem sido listados apenas os cursos dados somente por Silveira.

escrever, de forma sistemática, os primeiros textos sobre arte”, nas palavras do artista.

Nesse âmbito, Plaza relata que “ensino, teoria, estudo e prática artística” começam a criar nele “uma configuração que tem, como produto imediato, a pesquisa, e a instituição universitária como suporte” (PLAZA, 2013, p. 28), estando também a relação entre ensino, estudo e prática artística presente em Regina Silveira.

Nesse ponto, ainda morando em Porto Rico, Julio Plaza virá ao Brasil, em 1971, para lecionar no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), onde ministrará o curso *Proposiciones Creativas* (*Proposições Criativas*), sua outra experiência em docência, naqueles tempos.

Para Plaza, algo que será a chave de sua atuação na arte conceitual, tem relação com a docência:

O eixo arte-pesquisa-teoria-ensino, supõe o abandono do mercado da arte e a dominância da pesquisa em arte. A conceituação sobre o suporte da arte, seu sistema e sua inclusão em um sistema conjunto mais vasto me levam à arte conceitual. As práticas e reflexões sobre seus modos de produção, criação e divulgação redundam no abandono da arte como objeto de decoração e de manipulação econômica, passando a uma prática e poética voltadas para a comunicação. (PLAZA, 2013, p.28)

Entre os alunos de Julio Plaza e Regina Silveira em Porto Rico está a artista portorriquenha Anaida Hernández (Mayagüez, Porto Rico, 1954), que teve aulas com ambos no ano de 1972, no segundo ano da faculdade.

Para Hernández, Plaza, de quem foi aluna de escultura, era muito conceitual: “Julio era mais estruturado em sua maneira de dar as aulas e também muito formal, mais calado, mas também era muito conceitual, era um artista muito conceitual”<sup>30</sup>.

Para dar suas aulas de escultura, Julio Plaza utilizava um domo, que construiu nos ateliês da Universidade.

Já de Regina Silveira, Anaida Hernández foi aluna na disciplina pintura. A artista se recorda que Silveira ensinava o aluno pensar sobre o que estava pintando, ao invés de imitar, por exemplo, uma paisagem da natureza, algo que já sinalizava, naqueles tempos de Porto Rico, uma postura mais conceitual de Regina Silveira, com relação à pintura. Isso ficou latente, quando, atendendo a

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida a autora em 18/06/2020, na plataforma Zoom. Inédita. Tradução livre.



uma das tarefas passadas por Regina Silveira em sala de aula, Anaida decidiu pintar um pôr do sol:

Quando apresentei a pintura do pôr do sol para Regina, Regina ficou me olhando assim e me disse: Anaida, não podemos competir com a luz e a cor da natureza. O que ela queria dizer era que não se pode tratar de pintar a natureza, pois não irá conseguir, sabe. Tem que refletir sobre isso, e eu não entendia exatamente o que ela queria me dizer, mas essa intervenção de que eu não podia competir com as luzes, a sombra e a cor da natureza, me chamou muito a atenção a refletir sobre isso.

[..]

Não era pintar a natureza, senão a interpretação que vou dar a natureza em termos de cor e de forma, mas não era copiar a natureza e eu lembro de sua voz e sotaque de jovem brasileira, quando ensina, de não imitar, senão interpretar, senão ter o sentimento e a percepção que estava me dando isso que eu estava vendo, que era a luz, a sombra, o movimento, a textura<sup>31</sup>...

Anaida aprendeu com seus mestres no RUM, sobretudo Regina Silveira, “a se questionar, a não fazer as coisas por fazer, senão refletir sobre o que se estava fazendo”.

Algo que também marcou a artista foi a forma como Regina Silveira e Julio Plaza davam as aulas:

Sempre Julio estava presente nas aulas dela [Regina] e ela estava presente nas aulas de Julio, muitas vezes, não todo tempo, mas muitas vezes, e intervinham, sobretudo, nas avaliações. Regina convidava Julio e outros artistas para fazer a avaliação dos estudantes<sup>32</sup>.

Julio Plaza participava das avaliações nas aulas de Regina Silveira, o que não ocorrerá no Brasil.

## **FAAP e ECA-USP**

Ainda com relação à docência, em paralelo às suas atuações como artistas, Regina Silveira e Julio Plaza seguirão lecionando, quando voltam ao Brasil, em 1973: Plaza inserido no eixo “arte-pesquisa-teoria-ensino”, que definiu, e Silveira, nessa mesma chave, excetuando-se a teoria.

Lecionarão primeiro na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, de 1973 a 1985, e, depois, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP, de 1974 a 1993 (Regina Silveira) e de

---

<sup>31</sup> Tradução livre.

<sup>32</sup> Idem.

1974 a 1998 (Julio Plaza)<sup>33</sup>, locais onde os dois artistas tiveram importante papel no ensino da arte, estimulando os alunos a pensar e a fazer arte, assim como aconteceu na Universidade de Porto Rico.

De acordo com a professora Maria Izabel Ribeiro, em entrevista concedida a mim<sup>34</sup>, aluna de Regina Silveira, na disciplina “Litografia”, no segundo semestre de 1976, e de Julio Plaza, em “Plástica II”, no segundo semestre de 1975, e “Gráfica”<sup>35</sup>, na FAAP, “o que percebíamos era que ambos estavam empenhados em que pensássemos no que estávamos fazendo, percebêssemos que o fazer artístico tinha responsabilidades e que a proposta era importante no processo”.

Vale destacar que Regina Silveira realizou importantes pesquisas em torno de mesclas de técnicas de gravura (a litografia e o offset, por exemplo) e do uso de matrizes fotográficas na serigrafia, em suas aulas de gravura, na FAAP e no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, inicialmente assessorada por informações técnicas dos laboratórios da Hoescht do Brasil. Nas palavras da artista:

Apropriação e montagem são as operações que caracterizam o uso da fotografia em meu trabalho dos anos 70. O meio preferido foi o gráfico, principalmente a serigrafia, que entre as técnicas de gravura era a menos tradicional, na verdade, sequer plenamente reconhecida como arte pela incidência de matrizes fotográficas, desvalorizadas na comparação com matrizes de feita autográfica. Na expansão que dei à atividade gráfica, durante toda a década, incluí as várias possibilidades oferecidas pela reprodução rápida utilizada para fins não artísticos como xérox, offset, heliografia, microfilmagem, tratando de colocar todas elas em diálogo por meio de um uso misturado que contaminou até mesmo minhas incursões na vídeo-arte, eminentemente gráficas. O recurso maior - na verdade quase o único - para incluir fotos apropriadas neste grupo de procedimentos foi a fotomecânica, a cuja prática tive acesso no período de meu trabalho docente na Universidade de Porto Rico (69-73) e depois ajudei a disseminar no ensino da gravura no Brasil, quando introduzi diversos procedimentos de impressão a partir de chapas pré-emulsionadas fotograficamente, na rotina de minhas aulas de gravura na FAAP e no CAP/ECA (assessorada inicialmente por informações técnicas dos laboratórios da Hoescht do Brasil). (SILVEIRA, 2012, p. 101)

---

<sup>33</sup> Considera-se, aqui, apenas o período que Regina Silveira e Julio Plaza lecionaram na graduação. Ambos foram professores, também, na pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP até o ano 2000 (Regina Silveira) e 2003 (Julio Plaza – ano de sua morte).

<sup>34</sup> Em etapas, entre 22.09 e 08.10.2020, por e-mail para esta pesquisa de pós-doutorado. Inédita. Maria Izabel Ribeiro é docente na disciplina História da Arte na FAAP desde 1989.

<sup>35</sup> Maria Izabel Ribeiro não se recorda em que ano foi dada essa disciplina: “Posteriormente, com ele, aula de Gráfica, teoricamente com algumas atividades na gráfica da FAAP. Não me lembro do ano que aconteceu”.

Nas aulas de Litografia, na FAAP, Regina Silveira solicitava aos alunos também uma impressão em offset. A esse respeito Maria Izabel Ribeiro conta que:

Eram aulas na oficina de litogravura e além da parte prática, ela era muito cuidadosa em orientar para a construção da imagem e sua adequação ao meio utilizado. Tinha a preocupação de ampliar nosso repertório de referências, sugerindo leituras teóricas e apresentando imagens com exemplos de possibilidades que poderiam ser utilizadas. Fizemos duas gravuras. A primeira foi em grupo de 4 pessoas, para nos familiarizarmos com os procedimentos técnicos e termos mais condições para a realização do segundo projeto, que deveria ter no mínimo duas cores, e além das impressões da matriz em pedra, também ter uma impressão em offset.

Vale destacar o pioneirismo de Regina Silveira no ensino da litogravura associada ao offset, nas suas aulas na FAAP, já em 1976, ano em que assume a coordenação do setor de Gravura dessa faculdade, sendo que o emprego da lito offset ainda era novo, em 1978, quando a artista foi dar um curso dessa técnica em Caxias do Sul, na UCS – Universidade de Caxias do Sul<sup>36</sup>, saindo de um campo mais tradicional da gravura, para outro mais experimental.

Na ECA-USP, o historiador da arte e professor Tadeu Chiarelli, que fora seu aluno, nas disciplinas pintura e serigrafia, nos anos 1970, destaca que Regina Silveira “ensina como fazer – e muito mais que isso –, como refletir sobre o que se quer fazer, sobre o que se faz e sobre o que se fez: esse é o seu trabalho como artista que orienta outros artistas” e também que Silveira “e outros poucos artistas que trabalham como professores dentro de linhas muito próximas, apesar das diferenças (Nelson Leirner, Julio Plaza), criaram uma verdadeira tradição de fundo conceitual, que se espalha pelos artistas paulistas da nova geração”<sup>37</sup>, dando um importante relato sobre a implicação do “pensar e fazer arte”, observado por outros alunos da artista, como vimos (Anaida Hernandez e Maria Izabel Ribeiro), e a importância de Regina Silveira e Julio Plaza, mencionando também Nelson Leirner (1932-2020), na criação de uma tradição de fundo conceitual em artistas da nova geração, através do ensino.

---

<sup>36</sup>O curso de Lito-Offset foi ministrado por Regina Silveira nessa universidade entre 04 e 09 de setembro de 1978, com duração de 40 horas-aula. Em entrevista com Regina Silveira, Liliana Alberti (ALBERTI, 1978, s.p.), ao apresentar a artista, aponta que “Ela [Regina Silveira], esteve por aqui, ministrando um curso de lito off-set (uma nova técnica de representação), a convite do III Panorama de Artes (Universidade, mais Galeria Alfred e entidades culturais)”. Ver fac-símile em SILVA, 2015, p.182.

<sup>37</sup> Ver CHIARELLI, 1995, p.203 e 215.

Em Julio Plaza, já transparecia o seu interesse por semiótica no ensino da disciplina “Plástica II”, no ano de 1975. Nas palavras de Maria Izabel Ribeiro:

Em Plástica II foram incluídas propostas que trabalhassem composição e começamos a propor situações visuais a partir de temas apresentados pelo professor. Julio Plaza tinha grande interesse em Semiótica e ela era muito presente em seu trabalho artístico. Como fazia parte do programa trabalhar composição e criação, os exercícios propostos por ele, utilizavam os conceitos de semiótica.

As disciplinas “Gráfica” (FAAP) e “Projeto Gráfico” (ECA-USP) revelam outra área de destaque de Julio Plaza, como artista (por exemplo, na realização do design das peças gráficas do MAC-USP, entre 1974 e 77), que ele leva para a docência, inclusive em um dos cursos que ministrou no ASTER.

De acordo com o artista Carlos Fadon Vicente, aluno de Julio Plaza na FAAP, em 1977, e na ECA-USP, em 1981, perguntado<sup>38</sup> sobre quais habilidades Julio Plaza estimulava nos alunos, ele destacou: “a seriedade na formulação, produção e difusão da obra; entender a natureza estética e técnica dos meios de expressão; importância de refletir, colaborar e dialogar”, algo que se insere na chave do “pensar e fazer arte”, de um modo diferente de Regina Silveira.

## **ASTER**

Em 1978, Regina Silveira e Julio Plaza serão fundadores do Centro de Estudos ASTER, junto com Walter Zanini, professor de história da arte na FAAP, sendo docente também na ECA-USP, onde fundou o Departamento de Artes Plásticas e a Pós-Graduação em Artes, além de diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (1963-1978); Donato Ferrari, professor e diretor da Faculdade de Artes Plásticas da FAAP; e Dolores Helou, contadora, tendo sido aluna de Zanini em 1965, 1966 e 1977<sup>39</sup>, responsável pela coordenação e parte administrativa do ASTER.

---

<sup>38</sup> Pergunta de número quatro de entrevista concedida à autora deste artigo para o pós-doutorado, inédita, realizada em 04.02.2021.

<sup>39</sup> De acordo com informações do pesquisador Bruno Sayão, em sua tese de doutorado, sabe-se que Dolores Helou ministrava e organizava cursos de arte na década de 1970. “Em sua casa, no bairro de Moema, em São Paulo, chegou a organizar um espaço chamado de Estúdio D, no qual eram organizados cursos de História da Arte”. Em nota de rodapé, consta a informação de que Artes Visuais e Decoração estiveram entre os objetos de estudos de Dolores Helou e

Sediado em uma casa na Rua Cardoso de Almeida, no bairro de Perdizes, em São Paulo, o ASTER funcionou até o primeiro semestre de 1981.

Sua configuração é fruto das experiências em docência de quatro dos seus fundadores – e administrativa de Dolores Helou<sup>40</sup> –, no que eles acreditavam ser importante, nesse âmbito, e traz, sem dúvida, o olhar e a bagagem em ensino, pesquisa e prática artística de Regina e Plaza, tanto na Universidade de Porto Rico, como na FAAP e na ECA-USP, o que irá transparecer no documento de fundação e lançamento desse Centro de Estudos. De acordo com esse documento,

ASTER é um espaço para a produção artística: pensar/fazer arte. Seus objetivos dirigem-se a atividades docentes e atividades de pesquisa no campo da arte. Enquanto centro de estudos para o ensino, ASTER tem por fim o conhecimento teórico e teórico-prático das artes visuais, através de cursos organizados e atividades – orientadas em atelier, de modo a possibilitar tanto a introdução como o desenvolvimento, em profundidade, do pensamento artístico e de projetos em linguagem visual. Como centro endereçado ao desenvolvimento profissional, ASTER se propõe realizar trabalhos de assessoria artística, a nível teórico e prático, a exemplo de projetos e edições experimentais, bem como constituir-se num ambiente de eventos diversificados, para encontros e apresentações. (KHOURI, 2011, p. 367)

Regina Silveira, Julio Plaza, Donato Ferrari e Walter Zanini ministravam aulas no ASTER, além de suas atividades profissionais na FAAP, ECA-USP e MAC-USP (Zanini) e da realização das próprias produções artísticas (excetuando-se Zanini, neste caso), sendo o time de docentes desse Centro de Estudos composto também por outros professores, boa parte colegas de magistério dos quatro na FAAP e ECA-USP, tanto em cursos teórico-práticos, como somente teóricos<sup>41</sup>.

---

que ela tinha formação em Contabilidade. Consta também que Helou foi aluna de Walter Zanini no curso “História da Arte na Renascença”, em 1965-66, e em disciplina de pós-graduação, na ECA-USP, sobre a obra de Marcel Duchamp, em 1977. Em entrevista com Regina Silveira, Sayão obteve a informação de que Walter Zanini ministrou cursos organizados por Dolores Helou antes da criação do ASTER. Ver: SAYÃO, 2021, p. 60.

<sup>40</sup>“Helou já tinha experiência na organização de cursos de História da Arte, no Estúdio D, o qual, embora não tivesse o caráter experimental que teria o ASTER, guardava certas semelhanças quanto à estrutura administrativa: ambos eram espaços de ensino informal para adultos, ofereciam cursos semanais com a duração de poucos meses, convidavam especialistas para ministrar aulas e tinham como fonte de recursos financeiros o pagamento dos estudantes. Essas simetrias indicam a contribuição da experiência do Estúdio D para a estruturação administrativa do ASTER”. Ver: SAYÃO, 2021, p. 61.

<sup>41</sup>Os cursos teórico-práticos do ASTER serão ministrados pelos seguintes artistas: “Além dos três fundadores do ASTER, tem-se desde José Moraes, formado na tradição modernista, no início da década de 1940, e que foi assistente de Candido Portinari; passando por Nelson Leirner (1932-2020), Marcello Nitsche (1942-2017), Tomoshigue Kusuno (1935-) e Ubirajara

Como ressaltou Regina Silveira, à época, “a convivência e o diálogo com artistas e teóricos serão [...] os elementos propiciadores de um clima favorável à iniciação e ao desenvolvimento dos conhecimentos artísticos”<sup>42</sup>.

Silveira e Plaza, além de Ferrari, ofereceram cursos teórico-práticos, cabendo destacar a filiação mais ao conceitualismo e menos à arte acadêmica, desse tipo de curso:

A compreensão de que a prática artística é indissociável do conhecimento teórico e de que o pensamento plástico deve vir acompanhado do conhecimento verbal indica uma filiação ao conceitualismo, uma vez que o processo de criação envolve também a articulação de ideias que oferecem um prazer intelectual ao espectador. (SAYÃO, 2021, p. 122)

Essa compreensão sobressai, principalmente, na figura de Julio Plaza, lembrando da relação que ele estabelece entre “ensino, teoria, estudo e prática artística”, tendo a instituição universitária como suporte, a qual aparece também no ASTER, sendo “prático-teórico” o curso *Proposições Criativas*, que ele ministrou no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS), em 1971<sup>43</sup>.

Nos cursos, como aqueles ministrados por Regina Silveira e Julio Plaza, podemos notar o acento na orientação para o desenvolvimento do projeto de cada aluno, individualmente (Silveira), o que possibilita o surgimento de um conceito a ser trabalhado, e de uma linguagem (Plaza), em um sistema de ensino que não é, simplesmente, a transmissão de conhecimento unilateral por parte do professor, denotando o caráter mais experimental dos cursos e de vocação mais conceitual, do que acadêmica.

Por exemplo, de março a junho de 1979, conforme informações contidas em folder do ASTER, Regina Silveira ofereceu o curso “Estudo

---

Ribeiro (1930-2002), expoentes da Nova Figuração, na década de 1960; Evandro Carlos Jardim (1935-), com profundo conhecimento da técnica da gravura e ampla experiência docente; Dudi Maia Rosa (1946-), com repertório como estudante e professor na Escola Brasil; até artistas recém-formados como Marisa Fava (1956-), Milton Sogabe (1953-) e Paulo Laurentiz (1953-1991)”. Entre os professores dos cursos teóricos, além de Walter Zanini, figuram Ana Mae Barbosa, Raphael Buongiorno Netto, Vilém Flusser, Paulo Leminsky, Décio Pignatari, Avatar Moraes e Daisy Peccinini. Ver SAYÃO, 2021, p. 122 e 129-132.

<sup>42</sup>Ver ASTER: ARTES. **Folha de S. Paulo**, 5º Caderno – Ilustrada, 19 nov. 1978, p.84.

<sup>43</sup>“Os cursos de criação artística do ASTER foram identificados como ‘teórico-práticos’, indicando uma continuidade no pensamento sobre Educação iniciado, anos antes, por Plaza, embora esses cursos tenham sido menos experimentais do que o ministrado em 1971. Enquanto o curso na capital gaúcha realizou diversas intervenções urbanas e *happenings*, os cursos do ASTER permaneceram majoritariamente ligados a uma arte objetual, especialmente, às técnicas gráficas”. Ver SAYÃO, 2021, p. 122.

comparado de gráfica artística: Litografia, Lito-offset e Serigrafia”, técnicas que ensinava na FAAP e ECA-USP, voltado ao “Desenvolvimento orientado de projetos individuais para impressão em serigrafia e nas diversas modalidades da litografia”, enquanto Julio Plaza o curso “Linguagem Visual”, dedicado ao “Estudo teórico-prático da linguagem visual, caracterizada como sistema de signos e sua relação com meios artísticos”, lembrando que conceitos de semiótica já estavam presentes na disciplina “Plástica II”, que Plaza lecionou na FAAP, em 1975, e que a semiótica comparece em sua produção artística conceitual.

Nesse mesmo folder, constam informações sobre os cursos realizados no segundo semestre de 1978, estando entre eles o de Lito-offset, com Regina Silveira, e em janeiro de 1979, entre os quais, “Linguagem Visual” e “Linguagem Gráfica”, com Julio Plaza, além de “Serigrafia”, com Silveira.

Em outro, dos cursos de agosto a dezembro de 1979, “Linguagem gráfica”, com Julio Plaza, neste explicando ser o curso dedicado “ao desenvolvimento de projetos gráficos em programação visual” e ao “Estudo da produção gráfica: técnicas e processos que visam a transformação de um original em cópias”, e “Curso Avançado de Litografia e Lito-Offset (nível de arte)”, voltado ao “Desenvolvimento de projetos artísticos individuais e sua produção por meios litográficos”, com Regina Silveira.

Ainda, o ASTER, na figura dos seus organizadores, entre eles, Regina Silveira e Julio Plaza, disponibilizava seus ateliês e maquinários, como prensas para impressão de trabalhos gráficos, em horários especiais e com orientação ou auxílio técnico, para uso profissional de artistas ou grupos, sendo que o ASTER possuía ateliês muito bem equipados para o uso de técnicas gráficas: “Durante os cursos ou em horários alternativos, artistas e/ou estudantes dispunham da estrutura necessária para a criação em serigrafia, gravura em metal, litogravura e ofsete” (SAYÃO, 2021, p. 68).

De acordo com Omar Khouri<sup>44</sup>, a impressão da revista *Zero à Esquerda* foi feita no ASTER:

---

<sup>44</sup> Em entrevista concedida para esta pesquisa de pós-doutorado, *op. cit.* Há um vídeo sobre a impressão da revista *Zero à Esquerda* no ASTER, embora não haja menção ao espaço, no vídeo. Só é possível reconhecê-lo para aqueles que vivenciaram o ASTER. Em outra entrevista concedida a mim (26/01/2021), Omar Khouri menciona a mesa de impressão, com vácuo e a secadora para secagem de gravuras que o ASTER dispunha, os quais aparecem no vídeo: “A

Eu e Paulo Miranda, mais Sonia Fontanezi, também aluna do Aster, utilizávamos muito o espaço, geralmente à noite, durante a semana e, de dia, em sábados, na modalidade ‘ateliê livre’, ocupados que estávamos com a impressão de *Zero à Esquerda* (uma *Artéria* que não quis se chamar *Artéria*), de 1980 ao 1º semestre de 1981. Embora a revista utilizasse várias técnicas de impressão, a impressão serigráfica predominou e, para isto, utilizávamos o bom equipamento do Aster.

Esta é mais uma demonstração da vocação do ASTER à experimentação e ao desenvolvimento de projetos, o que fez dele um local propício para pensar e fazer arte, como planejaram Silveira e Plaza, Zanini e Ferrari, seus organizadores.

### Arte Postal

A arte postal será outra atividade que Julio Plaza e Regina Silveira irão se dedicar, na Universidade de Porto Rico, Plaza, como organizador, e Regina, como colaboradora: “Surge a ‘arte pelo correio’, como forma de comunicação ‘anárquica’; as exposições e curadorias, como forma de criar meios e públicos, leituras e espaços” (PLAZA, 2013, p. 28).

Trata-se de *Creación, Creation...*, possivelmente a primeira mostra internacional de arte postal, que ocorreu entre 16 de outubro e 03 de novembro de 1972, na Sala de Arte, do campus Mayagüez, e teve a participação deles próprios, além de artistas do mundo inteiro, “inclusive os do Leste Europeu”, como relatou Regina, num total de 72 artistas, “para celebrar uma arte transgressiva e descomprometida com o mercado” e “o pleno exercício da autogestão dos artistas, em rede aberta possibilitada, naquele tempo, pelo uso dos Correios como canal de comunicação artística” (SILVEIRA, 2013, p. 43).

#### Conforme Regina Silveira

Esses modos de organização a listagem dos artistas e grupos independentes envolvidos em *Creación, Creation...* constituíram o pacote de informação, atitudes e contatos diretamente transferidos ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-

---

câmera, geralmente fechada, fixada em detalhes, não revela muito do espaço, mas, certamente, foi no Aster. A maior parte da ‘revista’ (uma *Artéria* que não se chamou *artéria* – houve outra antes, uma fita cassete: *Balalaica*, 1979) foi impressa numa sala do Aster, que possuía uma ótima mesa para impressão, com vácuo. A sala era ampla: era a sala central, propriamente. Além de tudo, havia secadora e varais, onde o material impresso poderia permanecer por muitas horas (as secagens variavam, sendo que algumas exigiam muitas horas: a do azul ultramar, por exemplo)”. Ver: *Zero à Esquerda*. VHS, 15'30", 1981. Realização: TVDO (Walter Silveira e Tadeu Jungle). Cópia de visionamento cedida por Espaço Líquido Multicultural.



USP), dirigido por Walter Zanini, quando da chegada de Plaza a São Paulo, e foram também o aval para sua subsequente colaboração no museu, em inúmeras exposições que reuniram os novos meios em meados da década de 1970 e nas bienais organizadas por Zanini no início dos anos 1980. (SILVEIRA, 2013, p. 43)

Por exemplo, nas exposições multimídia *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*, 1977, organizadas por Walter Zanini e Julio Plaza, no MAC-USP, que incluíam arte postal, tendo Plaza sido curador da exposição de Arte Postal na *XVI Bienal de São Paulo*, em 1981, da qual Walter Zanini foi o curador geral.

Cabe ressaltar que as exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais*, 1977, foram “dois marcos para a arte ‘não sistema’ no Brasil”, como apontou Julio Plaza, e assinalam a relevante contribuição de Plaza junto ao Museu de Arte Contemporânea da USP - MAC-USP, na gestão de Walter Zanini, notadamente na organização e curadoria de mostras, além de na realização da programação visual das peças gráficas do museu: Zanini contava “com o apoio e o incentivo dos artistas, que se engajam, junto com ele, na organização de exposições, cursos, palestras e na transformação do museu num fórum de debates” (FABRIS, 2015, p. 49).

Julio Plaza foi bastante ativo, nesse contexto, assim como Regina Silveira, que participava, principalmente, de reuniões<sup>45</sup> e mostras como, por exemplo, a *Prospectiva'74* e a *8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea'74*, ambas em 1974, além, da exposição de videoarte, *Videomac*, em 1977, da qual participou também Julio Plaza, ano em que Silveira ingressa no Conselho Consultivo do Museu.

Isso durante os anos 1970, período em que, graças à atuação de Zanini, o MAC-USP era palco da arte conceitual, afirmando-se “como um espaço de conhecimento e de colaboração com a cultura artística do momento e, logo, de experimentação” (FABRIS, 2015, p. 49).

Assim como Julio Plaza, Regina Silveira também terá atuação no âmbito da organização de uma exposição de arte postal – *Printed in Brazil*, em

---

<sup>45</sup>Por exemplo, Regina Silveira participou com Julio Plaza e diversos outros artistas, como Donato Ferrari, Nelson Leirner, Carmela Gross, Amélia Toledo, entre outros, durante o ano de 1973, a partir do mês de julho, das numerosas reuniões para a troca de ideias sobre quais deveriam ser os critérios da nova JAC (Jovem Arte Contemporânea), de 1973 em diante.

1978 –, em um momento quando a *Mail art* e os circuitos alternativos, gerenciados pelos próprios artistas, já estavam inteiramente instalados<sup>46</sup>.

A exposição, composta por livros, revistas alternativas e trabalhos gráficos de diferentes tipos e formatos, produzida de forma independente por artistas e poetas do Norte ao Sul do Brasil, foi enviada para a *Other Books and So*. Trata-se de espaço alternativo e centro de distribuição para produções multimídia, criado e coordenado por Ulises Carrión, em Amsterdã, na Holanda.

Além de organizadora, Regina Silveira participou da exposição, enviando, por *airmail*, pacote que continha os livros de artista *Executivas*, 1974-76, e *Brazil Today*, 1977 (composto por quatro volumes, do qual falaremos mais adiante), assim como outras publicações informais que fez, em anos anteriores.

Antes dessa mostra, Regina participa, somente como artista, de diversas exposições de arte postal, em resposta a chamadas internacionais do circuito da *Mail Art*. A primeira foi a já mencionada *Creación, Creation...*, organizada por Julio Plaza, na Universidade de Porto Rico, em 1972, da qual participou com imagens das séries do álbum *Middle Class & Co*, 1971.

Em paralelo a essa exposição, durante alguns anos, Regina elabora, imprime e envia por correio imagens impressas, nas quais explorava operações gráficas de apropriação e intervenção em imagens da mídia impressa.

### **Livros de artista**

A realização de livros de artista é outra área de atuação de Julio Plaza, sobretudo, e Regina Silveira, no contexto da arte conceitual.

No final da década de 60,

Tornavam-se frequentes os livros de artista e outros formatos de edição. Pesquisas deverão aprofundar o território desse conhecimento em densidades de atuação nos anos 1960, em Lygia Clark, Lygia Pape, Amélia Toledo, Dillon Filho e Júlio Plaza e, nos decênios seguintes, novamente – e especialmente Plaza (em frequente colaboração com Augusto de Campos) – Mira Schendel, Regina Silveira, Antonio Dias, Barrio, Raimundo Collares, Anna Bella Geiger, Ana Maria Maiolino, Vera Chaves Barcellos, Benê Fonteles, Ives Olinto Machado, Cláudio Ferlauto, Gabriel Borba Filho, Waltércio Caldas, Tunga, Paulo Bruscky, Santiago, Montez Magno, León Ferrari e Flávia Ribeiro, entre outros. (ZANINI, 2013a, p. 352)

---

<sup>46</sup> Tradução livre de texto em inglês de Regina Silveira “In the Mail Art Circuit”, publicado na revista OEI #66/2014.

Antes de mais nada torna-se necessário definir o que é um livro de artista. De acordo com Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa – curadoras da exposição *Tendências do livro de Artista no Brasil*, realizada no Centro Cultural São Paulo (CCSP), entre maio e junho de 1985<sup>47</sup> –, o livro de artista pode ser conceituado a partir de duas vertentes:

- uma, mais abarcadora, baseada, num primeiro momento, na interação arte-literatura e que termina por abranger livros ilustrados, livros-objetos, livros únicos, encadernações artísticas, sem por isso deixar de levar em consideração aquela tendência que começa a delinear-se nos anos 60 e acaba por modificar radicalmente a prática e o significado do termo;
- outra, mais restritiva, que só considera livro de artista aquelas produções de baixo custo, formato simples, típicas da geração minimalista-conceitual, a qual, frequentemente, tem no livro o único veículo de registro e divulgação de suas obras [...] (COSTA; FABRIS, 1985, p. 2)

As curadoras destacam que “mesmo na acepção mais ampla, o livro de artista, constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si”, apresentando “pouca ou nenhuma relação com as monografias, os livros-museu imaginário, as edições de luxo (que muitos artistas costumam fazer em colaboração com escritores e poetas), os álbuns de gravuras, reproduções, etc”.

E, ainda, que o “livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página”.

Cabe lembrar o envolvimento de Julio Plaza com o tema tanto na produção de livros de artista, como na posterior reflexão sobre eles, tendo se dedicado, em 1981, a fazer um ensaio<sup>48</sup> contendo quadro sinóptico no qual classifica os tipos de livro de artista – livro-ilustrado, poema-livro, livro-poema e livro-objeto; livro-conceitual, livro-documento, livro intermídia e antilivro –, além de definir as características e exemplificar quais se encaixam em cada tipo.

Será o ano de 1973, de acordo com Costa e Fabris, chave para sedimentação dos processos intermediais, graças a radicação em São Paulo de Julio Plaza e Regina Silveira, depois de estada em Porto Rico “que lhes permitiu entrar em contato com os meios de produção não convencionais”.

---

<sup>47</sup>As curadoras reuniram diversos exemplares de livros de artista, nessa exposição. No texto de apresentação do catálogo, trazem um histórico sobre livros de artista tanto no panorama nacional, como internacional desde antes os anos de 1970.

<sup>48</sup>Trata-se do ensaio “O livro como forma de arte”, escrito por Plaza em 1981 e divulgado na revista “Arte em São Paulo”, em 1982, publicado em duas partes, em dois volumes sequenciais da revista (abril e maio).

Nesse contexto está a publicação *On/Off*, 1972-74, organizada por Regina Silveira e Julio Plaza, em três edições. A publicação contou com a participação de diversos artistas, em cada edição, além de Regina Silveira e Julio Plaza, nas três edições, entre eles: Claudio Ferlauto, Flávio Pons, Mario Ishikawa, Amélia Toledo, Evandro Carlos Jardim, Claudio Tozzi, Fred Forest, Artur Matuck, Gabriel Borba Filho, Donato Ferrari, Miriam Chiaverini e Vera Chaves Barcellos.

Segundo depoimento de Regina Silveira,

O que se fez foi “ON-OFF”, uma publicação que chegou a ter três números e que circulava de mão em mão, com uma distribuição completamente anômala, quase subversiva com relação aos sistemas criados para divulgação da arte. A publicação foi feita com a colaboração dos artistas, cada um fazia a sua parte, imprimindo onde pudesse, por isso as páginas são de tamanho algo diferentes .... No primeiro “ON-OFF” usou-se um envelope para reunir os trabalhos, o segundo já foi um conjunto de cartões postais, no terceiro voltou-se ao envelope. Na verdade, nem sei como se distribuía. Cada artista tinha seus exemplares, que eram geralmente dados, num tipo de circulação bastante marginal. Mas também muitos foram enviados pelo correio, por vezes como troca, e participaram de exposições em diversos lugares<sup>49</sup>.

Nesse contexto, explanado por Regina, cabe pontuar que foi espontânea a circulação de *On/Off* via correio, facilitada pelo seu formato (em envelope ou cartões postais). Sobressai-se mais sua proposta como publicação, do que o fato de vir a integrar o circuito da *mail art*, com a participação em exposições em diversos lugares.

Os anos seguintes marcam a continuidade da parceria entre Julio Plaza e Augusto de Campos, iniciada em 1968, no livro *Julio Plaza – Objetos*, com poema, de Campos, inserido em objeto, de Plaza.

A parceria entre Julio Plaza e Augusto de Campos segue nos livros de artista *Poemóviles*, 1974, *Caixa Preta*, 1975, e *Reduchamp*, 1976.

*Poemóviles*, classificado como livro-poema e livro-objeto por Plaza, isto é, um “suporte significativo como objeto espacial”<sup>50</sup>, traz a reedição do primeiro poema-objeto (aquele contido no livro de 1968), reunindo novas criações: sempre um objeto em branco, de Plaza, com um poema de Campos, impresso em cores primárias.

---

<sup>49</sup>Depoimento contido no livro **Arte Novos Meios/Multimeios – Brasil 70/80**, p. 320.

<sup>50</sup> Ver: Quadro sinóptico In: PLAZA, 1982.

Publicado em 1974, no formato 15 x 21 cm, em edição de autor, teve tiragem de mil exemplares, com duas reimpressões: uma em 1984 e outra em 2010.

Augusto de Campos explica que

Refugindo tanto da obra de luxo quanto da obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas, buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e não verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. (CAMPOS, 2013, p. 82)

Ressalta-se, aqui, a busca “por um verdadeiro diálogo interdisciplinar” (entre a linguagem verbal, do poema, e a não-verbal, do objeto plástico), sendo a interdisciplinaridade algo caro a Julio Plaza, presente também em *Caixa Preta*, assim como a ideia de intersemiótica, que será vista mais especificamente em *Reduchamp*.

*Caixa Preta*, 1975, rompe com o suporte tradicional do livro, sendo a caixa composta por objetos visuais de Julio Plaza e poemas concretos de Augusto de Campos, além de poemas-objetos, resultantes da colaboração entre ambos:

As obras adotavam os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos (“cubogramas”) que, montados, construíam cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares, que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos. A interdisciplinaridade se estendia à música com a inclusão de um disco no qual Caetano Veloso interpretava os poemas *dias dias dias* e *pulsar*. (CAMPOS, 2013, p. 83)

Em *Reduchamp*, editado no ano seguinte, e reeditado, posteriormente, em 2009, trabalha-se com o formato de livro tradicional, não mais um livro-objeto, como em *Poemóviles*, ou a ruptura com o suporte livro, a exemplo de *Caixa Preta*.

A ideia central de *Reduchamp* foi a recriação, por Plaza e Campos, em forma de livro, de um texto que Augusto de Campos havia publicado sobre o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968).

Segundo Campos a versão que Plaza lhe propôs “era um diálogo intersemiótico com o que chamou de ‘iconogramas’, fragmentos-signos

iconicizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos” (CAMPOS, 2013, p.84).

Há uma menção a *Poemobiles*, em *Reduchamp*: “No meio do livro, um poemobile, que eu preenchi com o anagrama Enigma Imagen, tributo ao Anemic Cinema duchampiano”, conforme conta Augusto de Campos.

De Regina Silveira, destaca-se *Brazil Today*, 1977, uma série sob a forma de livro de artista constituída por quatro volumes, encadernados um a um, não numerados, mas distinguidos por bolinhas de diferentes cores no canto inferior direito da capa: *Brazilian Birds* (bolinha verde), *Indians from Brazil* (amarela), *Natural Beauties* (vermelha), e *The Cities* (azul). Cada volume é formado por seis cartões-postais<sup>51</sup> aos quais Regina sobrepõe ou imagens de base fotográfica ou formas geométricas em perspectiva, por meio da serigrafia. A edição foi de 40 exemplares de cada, totalizando 160 livros.

*Natural Beauties*, por exemplo, tem como característica a sobreposição de imagens fotográficas, sendo a imagem sobreposta em preto e branco, impressa em serigrafia, e a que recebe a sobreposição, aquela do cartão-postal, colorida.

As imagens fotográficas do cemitério de automóveis que Silveira visitou nos arredores de San Juan, em Porto Rico, e vimos primeiro em *Three Proposals for a junk Yard*, 1973, agora aparecem na rampa do Palácio do Ministério das Relações Exteriores, em Brasília (primeiro cartão-postal do volume), diante dos coqueiros no postal da Praça Ramos de Azevedo e Viaduto do Chá (segundo do volume), sobre o teto do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP (terceiro postal), na porta de trem do metrô parado na estação Jabaquara (quinto postal) e ao redor do Monumento às Bandeiras (sexto e último postal do volume), **Imagem 18**, enquanto imagem fotográfica de lixo urbano foi inserida na área externa em frente ao Museu Paulista da Universidade de São Paulo (quarto postal), sobreposições essas que ressignificam e comentam os cartões postais de maneira crítica.

---

<sup>51</sup> O uso do cartão-postal como obra, no caso de *Brazil Today*, livro de artista, é uma das possibilidades da arte postal, nos anos 1970, que, por sua vez oferece um campo de atuação bastante amplo para o livro de artista, à margem do mercado, considerando a arte postal e o livro de artista como formas que se influenciam e enriquecem mutuamente. Ver: CARRIÓN, 1978, p.1.



**Imagem 18: Regina Silveira.** Sexto postal do livro de artista *Brazil Today* volume *Natural Beauties*, com fotografia do *Monumento às Bandeiras*, serigrafia sobre cartão postal, 10 cm x 15 cm. À fotografia do *Monumento às Bandeiras*, no postal, Regina sobrepõe imagem fotográfica de cemitério de automóveis, por meio da serigrafia. **Fonte:** Cortesia Regina Silveira. **Registro fotográfico da obra:** Arquivo Regina Silveira

### Participação em revistas

A participação de Regina e Julio, em publicações, se estende a revistas como, por exemplo, a *Artéria*, ano 1976, no escopo dos anos 1970, a *Código*, em volumes específicos<sup>52</sup>, e a *Qorpo Estranho* (posteriormente *Corpo Extranho*), da qual Julio Plaza foi editor junto o poeta com Régis Bonvicino, sendo que também as revistas, além dos livros de artista, e outras publicações de grande tiragem servem “como estratégia de disseminação para projetos e manifestos de artistas conceituais” (FREIRE, 2006, p. 56).

A *Artéria*, do ano de 1976, foi o segundo número dessa revista, com tiragem de 1000 exemplares, tamanho de 24 x 34 cm (envelope + sacola de plástico transparente), caderno de 15,5 x 21,5 cm, em offset (gráfica Souza Reis - Bauru), com capa de Omar Khouri (envelope -serigrafia) e Julio Plaza (caderno – offset). Os trabalhos dos artistas participantes desta edição foram acondicionados no envelope, em formatos diversos tais quais: serigrafia, tipografia e offset mais etiqueta colocada externamente (carimbo)<sup>53</sup>. Julio Plaza

<sup>52</sup>No total são cinco volumes da revista *Código* (de nº 3,4,5,8 e 10) que irão veicular obras de um ou dos dois artistas, realizadas entre os anos 1970 e 80.

<sup>53</sup>“Inicialmente a edição foi distribuída de mão em mão, e do 1º semestre de 1977 até hoje, consignação em algumas livrarias e em feiras de publicações marginais. Num certo momento (1977), a Livraria Duas Cidades chegou a fazer distribuição nacional de *Artéria* 2 (incluindo a de número 1), assim como de outras publicações da mesma estirpe. Distribuição também gratuita, doação a instituições culturais (bibliotecas, museus, coleções particulares)”. Ver KHOURI; MIRANDA, 2016, p. 18.

participou dessa edição com a obra *Arte: técnica quirúrgica*, contínua à página 3, e Regina Silveira com a obra *São Paulo Turístico: Museu de Arte*.

Sobre a Código, observa Felipe Paros:

A revista não teve apenas poetas como colaboradores contumazes. Pelo menos dois artistas plásticos colaboraram regularmente com a publicação, enviando trabalhos que muitas vezes serviram como ilustrações de capa, ou mesmo como contraponto aos diversos poemas e textos que as integravam: o casal Julio Plaza e Regina Silveira, que também mantinham fortes ligações com Augusto de Campos, fez da revista mais um de seus canais alternativos de circulação da arte. (PAROS, 2008, p. 857)

Na revista *Qorpo Estranho*, edições de 1976, números 1 (mai./jun./jul./ago.) e 2 (set./out./nov./dez.), Regina Silveira apresentou os trabalhos *De Artificiali Perspectiva* e *De Artificiali Perspectiva II*<sup>54</sup> e *Saber Pintar*, este em colaboração com Julio Plaza (na verdade reprodução das serigrafias *Técnica do Pincel 2* e *3* das “Edições On/off – Série Didática”), tendo contribuído também com a edição de 1982, de número 3, quando a revista passou a ser denominada *Corpo Extranho*<sup>55</sup>, com as obras *Enigmas* e *The Art of Drawing*. Julio Plaza, além de ser um dos editores da revista, e responsável pelo projeto gráfico, colabora com a obra *Linguagem*, na edição de 1976, número 1, *Anarquiteturas* (não a reprodução das serigrafias e sim a fotografia de um muro), neste mesmo ano, edição de número 2, e com as obras *Poética*, *Política* e *Arte é um bem que faz mal*, no número 3 da revista, de 1982 tendo também publicado, nesse número, um texto teórico: *Mail-arte: arte em sincronia*.

## Videoarte

Por fim, Regina Silveira e Julio Plaza também fizeram incursões pelo vídeo, outra possibilidade explorada pelos artistas na arte conceitual, embora,

---

<sup>54</sup> Na edição de número 1 da revista *Qorpo Estranho*, a legenda da obra de Regina Silveira é “The Artificiali Perspectiva”, ano 1976. E na edição de número 2 da revista, não está indicado o título da obra. Contudo em seu “Memorial de formação artística e científica e de atividades para concurso de ingresso na carreira de docente” (vide nota 25), a artista se refere a essas obras publicadas na revista *Qorpo Estranho*, edições nº 1 e 2, como *De Artificiali Perspectiva* e *De Artificiali Perspectiva II*, respectivamente.

<sup>55</sup> De acordo com Cristina Freire, no e-book da exposição **JULIO PLAZA: indústria poética**, p. 79, “A revista pretende ser semestral, porém são editados apenas três números: duas edições em 1976 intituladas *Qorpo Estranho*. Revista de Criação Intersemiótica, e a edição de 1982, então denominada *Corpo Extranho*. Revista de Criação”.



ambos tenham comentado que tal incursão só se deu graças a um convite feito por Walter Zanini<sup>56</sup>.

Zanini afirma, sobre a presença do vídeo no Brasil, que “pode-se tomar o segundo semestre de 1974 como o início de uma atividade efetiva e consequente, nessa área”, colocando Julio Plaza e Regina Silveira, entre os artistas, em São Paulo, que farão projetos para vídeo, mas que não serão produzidos, naquele momento: “Exatamente nesse mesmo período, em São Paulo, Donato Ferrari, Julio Plaza, Regina Silveira e Gabriel Borba Filho ultimaram projetos para vídeo, porém não produzidos” (ZANINI, 2013b, p. 164-165).

Será em 1976 e, sobretudo, em 1977, que Regina Silveira irá concretizar a realização de obras em vídeo. A artista comenta ter feito vídeos experimentais, entre 1976 e 1977, em conjunto com o Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC-USP, os quais tiveram um caráter “mais irônico e metalinguístico, algumas vezes tomando a arte e seus discursos como tema” (SILVEIRA, 2014, p. 489).

Em 1976, “o MAC-USP pôde finalmente constituir um pequeno setor de videoarte, que, no ano seguinte, contribuiu para a produção e apresentação de uma série de trabalhos [...]”, como afirmou Walter Zanini, esclarecendo que, nesse setor, “surgiram vídeos de Regina Silveira, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcello Nitsche, Julio Plaza, Flávio Pons e Gastão Magalhães” que “ao lado de Ivens Olinto Machado, Leticia Parente e José Roberto Aguilar e ainda Milon Lanna e Liliane Soffer participaram da exposição *Videomac*” (ZANINI, 2013b, p. 168)<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Regina Silveira, no “VIDEOARTEPAPO #6” do Museu da Imagem e do Som de São Paulo – MIS-SP, dentro da programação do #MISemCASA, transmitido, ao vivo, pelo Youtube, em 17 de dezembro de 2020, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Vh987quVS3A> e Julio Plaza, em entrevista para Roberto Sandoval, no vídeo *História da vídeo-arte*, de 1984, dirigido por Sandoval, mencionado por Roberto Moreira S. Cruz, em texto sobre Julio Plaza no e-book **TERRA BRASILIS –Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC-USP**, organizado por FREIRE, 2019, p.177. Em tal entrevista o artista menciona também que “Nem na época como agora eu tenho interesse no videotape para fins artísticos”, porém é inegável a contribuição de Plaza com os vídeos que realizou, para a arte conceitual, tendo sido mais um suporte a favor das suas ideias.

<sup>57</sup>Sobre esse período ver a exposição Video\_MAC, com curadoria de Roberto Moreira S. Cruz, inaugurada em ambiente virtual (<http://video.mac.usp.br/>) em ago. 2020 e fisicamente, em 08 mai. 2021, no MAC-USP, que “resgata um acervo e um momento muito especiais da história do MAC USP. Ela traz vídeos de artistas que atuaram na instituição, entre 1977 e 1978, num projeto pioneiro para um museu de arte no Brasil: um setor de vídeo que funcionou como uma espécie de laboratório no qual artistas aqui presentes puderam experimentar e criar

São desse período os vídeos *Objetoculto*, 1977 (0:59 min, p/b, sem som), *Artifício*, 1977 (1:22 min, p/b, sem som), *Campo*, 1977(2:34 min, p/b, sem som) e *Videologia*, 1978 (2:26 min, p/b, sem som).

Em *Objetoculto*, a tela de um monitor de TV transmite um programa de variedades<sup>58</sup>. Uma fresta oculta o rosto de uma mulher e depois de um homem, deixando entrever, apenas olhos e boca. Vê-se o movimento da cabeça e da boca falando, mas não se ouve a fala. A fresta apaga a imagem da direita para a esquerda, primeiro do homem, deixando a tela preta. Depois o vídeo recomeça, agora só com a imagem de fragmentos do rosto da mulher, e termina da mesma maneira. Já em *Artifício*, a palavra “artifício” vai sendo desfeita, progressivamente, a medida que camadas de fita adesiva que formam a palavra, vão sendo retiradas. Em *Campo*, Regina delimita o campo de uma lousa com o dedo indicador. Já em *Videologia* uma mão aparece revelando uma placa de offset e nela começa a surgir o desenho de um revólver.

De Julio Plaza, estará nesse escopo o vídeo *Câmara Obscura*, 1977 (04:06 min., p/b, com som) e, no ano seguinte *Descanso 3'*(2:58 min, p/b, sem som), que, após o título, apresenta tela negra, sem nenhuma imagem, do início ao fim do vídeo. É atribuído ao ano de 1978, também, o fragmento de vídeo (*4 Fragmentos de vídeo*) onde Plaza escreve em um quadro negro a frase “O artista verdadeiramente revolucionário não se enquadra em nenhuma ideologia”, (0:50 min, p/b, com som).

Com o vídeo *Câmara Obscura*, Julio Plaza participou, também, da exposição *Câmara Obscura: Julio Plaza*, entre 3 a 25 de setembro de 1977, no espaço B, do MAC-USP, espaço do museu então dedicado a realização de exposições de videoarte.

Nesse vídeo Plaza estabelece por um lado “um diálogo entre o ‘mundo visível’ e o ‘campo visual’” e, por outro, “uma relação entre realidade e representação”, aproveitando “as características do próprio espaço B”, como escreve no catálogo da exposição. Para Julio Plaza *Câmara obscura* “é uma metáfora da câmera escura e também das relações entre os espaços e ambientes que o espectador tem que observar, perceber e mentalizar, se quiser decodificar

---

proposições a partir desse novo meio”. Os vídeos de Regina Silveira e Julio Plaza mencionados neste tópico estão disponíveis online no site da mostra.

<sup>58</sup>Informação contida no resumo do vídeo disponível no site da exposição *Video\_MAC*, em ambiente virtual.

o trabalho” – no caso, espaços e ambientes do espaço B – e “todas as inter-relações desses espaços e imagens rebatidas, uma contra as outras, ora espelhando-se ora transparentando-se, interiorizando o exterior e vice-versa”.

Tanto Plaza, quanto Regina terão no vídeo mais um suporte a favor de suas ideias e experimentações, sedimentando suas atuações como agentes da arte conceitual.

## Referências

ALBERTI, L.. “Regina Silveira: Arte não é Terapia”, **Jornal de Caxias**, 16 set., 1978, s.p.

“ASTER: ARTES”. **Folha de S. Paulo**, 5º Caderno – Ilustrada, 19 nov. de 1978, p.84.

CAMPOS, A. “Poesia ‘entre’: de Poemóviles a Reduchamp”. In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

CARRIÓN, U. **Van kunstenaarsboeken tot postkunst/From Bookworks to Mailworks**. Curadoria: Ulises Carrión. Museu Municipal de Alkmaar, Holanda. Outubro de 1978.

CHIARELLI, T. “Artista e orientadora”. In: DE MORAES, A. (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1995.

COSTA, C. T. da; FABRIS, A. **Tendências do livro de artista no Brasil**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 16 e mai. a 23 jun. 1985.

CRESPO, A. “Exposición Regina Silveira”. **Revista de Arte/The Art Review – Universidad de Puerto Rico en Mayagüez**, nº 5, jun. 1970.

DIAS RAMOS, A. “Exposição Julio Plaza: Construções Poéticas. Por uma breve impressão de Julio Plaza”. In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

FABRIS, A. “O museu como espaço de pesquisa: o caso do MAC-USP”. **Caiana #6**. Segundo semestre - 2015, p. 44-51. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/6-pdf/Fabris%20final.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

\_\_\_\_\_. “Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico”. **Revista ArtCultura**, v. 10, n. 16, p. 19-32, jan-jun. 2008. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1494/2749>. Acesso em: 31 mar. 2021

FREIRE, C. (org). **TERRA BRASILIS – Arte Brasileira no Acervo Conceitual do MAC-USP**. São Paulo: MAC-USP, 2019, coleção MAC Essencial vol. 9.

\_\_\_\_\_. “Museus e poetas concretos em três tempos, Julio Plaza em dois tempos”. In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

\_\_\_\_\_. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FUNDAÇÃO ARMANDO ALVARES PENTEADO. **Arte Novos meios/Multimeios – Brasil 70/80**: edição fac-símile do catálogo da exposição homônima publicado originalmente em 1985, pela FAAP. São Paulo, 2010.

JULIO PLAZA: indústria poética. Museu de Arte Contemporânea da USP, 09 nov. 2013/30 dez. 2014. Disponível em: [https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo\\_plaza](https://issuu.com/geaccmac/docs/catalogo_plaza). Acesso em: 31 mar. 2021.

KHOURI, O. “Aster. Artes”. In: KHOURI, O. **O livro das mil & uma coisas**. São Paulo: Nomuque edições, 2011. Disponível em: [http://www.nomuque.net/mileumacoisas/livro\\_mileumacoisas.pdf](http://www.nomuque.net/mileumacoisas/livro_mileumacoisas.pdf). Acesso em: 31 mar.2021

\_\_\_\_\_; MIRANDA, P. **Artéria 40 anos – revista de poesia**. São Paulo: Caixa Cultural São Paulo, 2016.

LEWITT, S. “Parágrafos sobre Arte Conceitual” e “Sentenças sobre Arte Conceitual”. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. **Escritos de Artistas- Anos 60-70**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2006.

LIÑANO, I. G. de. “Sobre Julio Plaza em 1967” In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

LIPPARD, L. R.; CHANDLER, J. “A Desmaterialização da Arte”. **Arte & Ensaio – Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**, n. 25, mai. 2013, p. 151-165, trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25\\_lucy.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/12/ae25_lucy.pdf). Acesso em: 31 mar. 2021.

LIPPARD, L. R. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972**. Londres: Studio Vista, 1973.

MUSA – Museo de Arte UPRM. **Antes y ahora: producción artística en Recinto Universitario de Mayagüez**. Fev. 2016. Disponível em: [https://www.uprm.edu/musa/wp-content/uploads/sites/316/2020/05/Antes-y-ahora-catalogo\\_v.08.pdf](https://www.uprm.edu/musa/wp-content/uploads/sites/316/2020/05/Antes-y-ahora-catalogo_v.08.pdf) . Acesso em 31 mar. 2021.

PAROS, F. M. **Decifrando Códigos: Entendendo o papel e o lugar da revista *Código* no cenário da poesia visual brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX.** Comunicação apresentada no IV Encontro de História da Arte – IFCH-Unicamp. Campinas, SP, 2008.

PLAZA, J. “Câmara Obscura”. In: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. **Julio Plaza: Câmara Obscura:** de 03 a 25 de set. de 1977. São Paulo, 1977.

\_\_\_\_\_. **O livro como forma de arte (I).** Arte em São Paulo nº6, abril de 1982.

\_\_\_\_\_. “Memórias e Trajetórias”. In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política.** Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

POÉTICAS VISUAIS. (catálogo de exposição artística). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 29 set. a 30 out. de 1977. São Paulo, 1977.

PROSPECTIVA’74 (catálogo de exposição artística). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 16 ago. a 16 set. 1974.

RAMOS BORGES, M. M. R.. **Omisión o censura: Una revisión de la vanguardia artística en Puerto Rico, 1960-1970.** 2019, 516 f. Tese (Doutorado no Programa de Estudos artísticos, literários e culturais), Universidade Autónoma de Madri, 2019.

RIBEIRO, D. M. “Regina Silveira e a mídia impressa: a série Middle Class & Co., 1971-72”. **Revista Domínios da Imagem**, vol. 14, nº 26, jan./jun.2020, p.65-83. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/41098>. Acesso em: 31 mar. 2021

SAYÃO, B. **Constelação ASTER: histórias de um centro de estudos de arte em São Paulo (1978-1981).** 2021, 188 f. Tese (Doutorado – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16062021-151338/pt-br.php> . Acesso em: 06 jul. 2021.

SÉRGIO GOMES, K. **Julio Plaza: um artista na contramão.** 2020, 207 f. Dissertação de mestrado (Artes), Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2020. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/202637>. Acesso em: 31 mar. 2021

SILVEIRA, R. [Correspondência]. Destinatário: Walter Zanini. 31. mai. 1970, 14 mai. 1972, 2 cartas. Arquivo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. **Anamorfias**, 1980, 66 f. Dissertação de mestrado (Artes Visuais), Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1980.

\_\_\_\_\_. “Espanha e Porto Rico: os primeiros anos”. In: BARCELLOS, V. C. (org.). **Julio Plaza Poética | Política**. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

\_\_\_\_\_. “In the Mail Art Circuit”. In: **OEI Magazine, # 66: Process/poem (POEMA/PROCESSO)**, 2014.

\_\_\_\_\_. “Notas sobre a fotografia”. In: **BOLETIM 4**. Grupo de Estudos Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. São Paulo, 2012.

SILVA, D. M. A. N. R. da. **A fotografia na arte contemporânea e o terreno da ficção**: Regina Silveira e Carlos Fadon Vicente. 2015, 400f. Tese (Doutorado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11012016-124401/> . Acesso em: 31 mar. 2021.

ZANINI, W.. “Duas décadas difíceis: 60 e 70”. In: FREIRE, C.. [Org.]. **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013a.

\_\_\_\_\_. “Videoarte: uma poética aberta”. In: FREIRE, C. [Org.]. **Walter Zanini – escrituras críticas**. São Paulo: Annablume/MAC-USP, 2013 b.

\_\_\_\_\_. “A aliança da ordem com a magia”. In: DE MORAES, A.. **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1995.